This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PT
1933
.C9

Die Bühnengeschichte

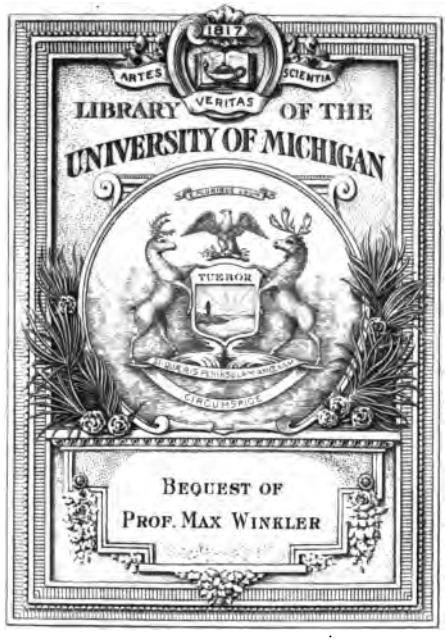
des

Goethe'schen Faust.

Von

Wilhelm Creizenach.

Frankfurt a/M.
Literarische Anstalt
Rütten & Loening.
1881.


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER

PT
1933
.C9

DIE BÜHNENGESCHICHTE

DES

GOETHE'SCHEN FAUST.

VON

WILHELM CREIZENACH.

FRANKFURT A/M.
LITERARISCHE ANSTALT
RÜTTEN & LOENING.
1881.

Druckerei von August Osterrieth, Frankfurt a/M.

Grad. 2
Winkler Bequest
1-20-31

Transfer to
S. S. Stacks
1-3-69

VORWORT.

Die vorliegende kleine Schrift soll ein Beitrag sein zum Verständniss der Frage, ob und wie der Goethe'sche Faust auf die Bühne zu bringen sei, einer Frage, die gerade jetzt unter den Theaterfreunden und unter den Verehrern Goethe's viel erörtert wird und schon mehrere Brochüren sowie eine Unzahl von Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften hervorgerufen hat. Ein historischer Ueberblick über die älteren Inscenirungsversuche, sowie eine Untersuchung der weiteren Frage, wie Goethe selbst über die Bühnenfähigkeit seines Werkes dachte, kann ohne Zweifel zur Verständigung über die ganze Angelegenheit wesentlich beitragen. Trotzdem ist in dieser Richtung noch nicht viel geschehen, namentlich ist die Vorgeschichte (bis zur ersten Aufführung des ganzen ersten Theils 1829) noch nicht eingehend behandelt worden. Die allmähliche Verbreitung des Faust über die deutschen Bühnen im Lauf der dreissiger Jahre hat Mehring (in Gettke's Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger auf das Jahr 1880, S. 22 f.) in einer sorgfältig gearbeiteten tabellarischen Uebersicht veranschaulicht, die mir von grossem Nutzen gewesen ist; Mehring hatte auch die Freundlichkeit, mich nachträglich darauf aufmerksam zu machen, dass die von ihm undatirt gelassene erste Bremer Aufführung schon am 23. August 1829 veranstaltet wurde und

12-19-34 MEIS

dass im März 1830 der Faust auch in Nürnberg auf der Bühne erschien. Die Schrift Enslin's über die ältesten Faustaufführungen (Berlin 1880) ist sehr lückenhaft; der höchst beachtenswerthe, allerdings mehr kritische als historische Aufsatz über Goethe's Faust als Bühnenwerk in der wissenschaftlichen Beilage zur Leipziger Zeitung (1881 No. 14—17) erschien erst als ich meine Arbeit schon so ziemlich beendigt hatte; ich freute mich, in manchen einzelnen Punkten auf ähnliche Gedanken gerathen zu sein wie der anonyme Verfasser. Ueber die viel besprochenen Versuche der neuesten Zeit habe ich mich kürzer gefasst und bin nur bei der Darstellung der von meinen Vorgängern vernachlässigten Partien etwas ausführlicher zu Werke gegangen. Ich verhehle mir nicht, dass mir eine völlig abschliessende Darstellung auch dieser Partien schwerlich gelungen sein wird; ich wollte indess nicht zögern, die gewonnenen Ergebnisse dem Publikum vorzulegen, solange das Interesse an der Frage noch lebendig und allgemein verbreitet ist. Ich bitte also, meine Schrift als eine Gelegenheitsschrift zu beurtheilen.

Den Verwaltungen der Bibliotheken zu Berlin, Dresden und Weimar bin ich für das mir bei den Vorarbeiten bewiesene wohlwollende Entgegenkommen zu innigstem Danke verpflichtet.

Leipzig, im April 1881.

Wilhelm Creizenach.

I.

Als in dem jugendlichen Stürmer und Dränger zuerst der Plan einer poetischen Gestaltung der Faustsage aufstieg, war er ohne Zweifel zunächst nicht gewillt, sich in seinem Gedankenfluge durch Rücksichten auf die Erfordernisse der Bühne einengen zu lassen; wir dürfen annehmen, dass er hier Anfangs seine Aufgabe als dramatischer Dichter ebenso auffasste, wie beim Götz, der nach Goethe's eigenem Bericht in seinem Geiste ungefähr zu gleicher Zeit feste Züge anzunehmen begann und dessen Entstehungsgeschichte wir genauer verfolgen können. Es schwebte ihm dabei bekanntlich das Ideal Shakespeare's vor, Shakespeare's, wie man ihn in der Genieperiode auffasste, dessen Stücke man nicht als künstlerisch aufgebaute Meisterwerke, sondern als ergreifende Seelengemälde zu verstehen suchte, und, wie Hettner richtig bemerkt, war es gerade die unvollkommenste Kunstform Shakespeare's, der dramatisirte Chronikenstil der Stücke aus der englischen Geschichte, den Goethe in Götz nachzubilden bestrebt war. Er führte den Leser im Zickzack auf der Landkarte umher, dachte nicht daran, sich in Bezug auf den Umfang seiner Dichtung einzuschränken, liess seinem Geiste freien Lauf, auch wenn sich eine Scene gestalten wollte,

die in keiner Weise ein nothwendiges Glied des Ganzen bildete, und kümmerte sich gar nicht darum, ob das deutsche Theater, wie es damals war, seinen Absichten gerecht werden, sein Werk, so wie er es hingestellt hatte, verkörpern könne. Er fasste seine Stellung gegenüber den herkömmlichen Anforderungen der Bühnenpraxis in ähnlicher Weise auf wie Schiller, der in der Vorrede zu seinem Erstlingsdrama sagt, man solle dieses Schauspiel für nichts anderes nehmen, als eine dramatische Geschichte, die die Vortheile der dramatischen Methode, die Seele gleichsam bei ihren geheimsten Operationen zu ertappen, benutzt, ohne sich übrigens in die Schranken eines Theaterstücks einzuzäunen oder nach dem so zweifelhaften Gewinn theatralischer Verkörperung zu geizen. Auch Goethe's Mutter bestätigt diese Auffassung, wenn sie an den Schauspieler Grossmann schreibt, ihrem Sohne sei es »nicht im Traume eingefallen, seinen Götz für die Bühne zu schreiben, er glaubte nur, dass es anschaulicher wäre in der Gestalt, wie es vor Augen liegt«.

Aehnlich erging es Goethe jedenfalls auch bei der Dramatisirung der Faustsage, die noch weit weniger geeignet war, in den engen Raum eines Bühnenstückes eingezwängt zu werden. Goethe hatte sich ohne Zweifel den Plan der Dichtung nicht bis in's Einzelne durchdacht, als er mit der Niederschrift begannn, es ging ihm wohl ähnlich, wie bei der andern grossen Gedankendichtung seiner Jugendjahre, dem Prometheus, von dem er selber zugesteht: »ich fing, ohne weiter nachgedacht zu haben, das Stück zu schreiben an«. Wie er dies vom zweiten Theil selber berichtet, so hat er auch wohl gleich von vornherein »fragmentarisch, wie ihm die eine oder die andere Situation gefiel«, die einzelnen Partien ausgearbeitet. Dass er nicht immer vor Augen hatte, wie sich die verschiedenen Scenen in ein dramatisches Ganzes einreihten, zeigt sich vor Allem in

dem Stilwechsel, der uns in den ältesten Partien der Dichtung auffällt; die Bemerkung Goethe's, dass er keinen Stil gehabt habe, dass er bei jeder Arbeit, je nachdem der Gegenstand war, auch nach dem Stil tasten und suchen musste, sehen wir hier bei den einzelnen Theilen eines grossen Ganzen bestätigt[1]. Wir finden die verschiedenen Stilarten wieder, in denen der junge Goethe sich bewegte: im Monolog im Studirzimmer und in den Gretchenscenen die Hans Sachs'schen Reime, bald strenger, bald freier nach dem Muster des alten deutschen Dichters gebildet, in dem Glaubensbekenntniss, das Faust ablegt, da Gretchen ihn catechisirt, erhebt er sich zu dem pindarischen Schwung wie in Wanderers Sturmlied und im Fels-Weihgesang an Psyche, da wo wir uns dem erschütternden Ende nahen, tritt die wilde shakespearisirende Prosa ein, die der Dichter in der Scene »trüber Tag, Feld« beibehielt, in der Kerkerscene aber später unter Zustimmung Schillers als zu »gewaltsam angreifend« in die jetzige Form umschuf, »da denn die Idee wie durch einen Flor durchscheint und die unmittelbare Wirkung des ungeheuren Stoffes gedämpft wird«.

---

[1] Scherer in seiner Schrift »Aus Goethe's Frühzeit« (Strassburg 1879) hat die Vermuthung aufgestellt, dass mehrere dieser ältesten Scenen, u. a. die Eingangsscene und die beiden Gartenscenen, ursprünglich in Prosa abgefasst und dann erst in ihre jetzige Gestalt umgedichtet worden seien. Jedoch abgesehen von vielen anderen Gründen, die gegen diese Vermuthung sprechen, genügt zu ihrer Widerlegung schon die Thatsache, dass Goethe im März 1788 von Rom aus an Herder schreibt, das Manuscript des Faust, das ihm vorliege, sei »noch das erste, ja in den Hauptscenen gleich so ohne Concept hingeschrieben« und da dieses Manuscript ohne jeden Zweifel schon versificirt war, so ist an eine prosaische Fassung, die ihm zu Grunde gelegen haben soll, nach Goethe's eigenen Worten nicht mehr zu denken.

So bekamen schon die Scenen, die in diese frühe Zeit zurückreichen, etwas in sich Abgeschlossenes, der Dichter hat, da er sie schuf, nicht darauf geachtet, sie mit dem vorhergehenden und dem nachfolgenden in eine engere Verbindung zu setzen. Insofern konnte Goethe auch in Rücksicht auf Entstehungsart und Character der einzelnen Scenen in einem Briefe an Schiller sein Werk als eine rhapsodische Dichtung bezeichnen, und so nennt auch August Wilhelm Schlegel die einzelnen Scenen »rhapsodische Bruchstücke ohne Anfang und Schluss, während in einer eigentlichen Bühnendichtung die einzelnen Theile nach dem Bilde des Ganzen gegliedert sein müssten, so dass man sagen kann, jede Scene habe ihre Exposition, Verwicklung und Auflösung. Daraus erklärt sich denn auch, dass die Scenen, so wie sie aufeinander folgen, gar nicht darauf berechnet sind, unmittelbar hinter einander auf uns einzuwirken, nach der Absicht des Dichters sollen wir vielmehr den Eindruck jeder einzelnen Scene langsam ausklingen lassen. Manche Bühnentechniker haben freilich bei den Aufführungen des Faust ihr Hauptaugenmerk darauf gerichtet, in den Theatereinrichtungen namentlich bei der Gretchentragödie die Scenen möglichst unmittelbar aufeinander folgen zu lassen und deshalb auch den Scenenwechsel auf ein möglichst geringes Mass zurückzuführen; schon einer der ersten, der es unternahm den Faust auf die Bretter zu bringen, Holtei, rühmt sich, er habe ein Arrangement gefunden, wonach die ganzen Gretchenscenen ohne Decorationswechsel hinter einander weg gespielt werden könnten und habe so ein Haupthinderniss, das »ewige Geklingle und Coulissengeschiebe« abgestellt. Aber damit wird auch ein grosser Theil der vom Dichter beabsichtigten Wirkung vernichtet; der Zwischenvorhang, was auch sonst sein erbitterter Gegner Laube mit Recht gegen ihn vorbringen mag, ist in unserm Falle zur Erreichung

der Zwecke des Dichters durchaus nothwendig. Auf die Scene »Gretchen am Spinnrad« zum Beispiel folgt bei Goethe die Scene im Garten, in welcher Faust sein Glaubensbekenntniss ablegt, eine Scene, die uns gleich zu Anfang Faust und Gretchen mitten in traulichem Gespräch begriffen vorführt. Gewöhnlich sitzt bei den Aufführungen Gretchen mit ihrem Spinnrad im Garten, anstatt nach des Dichters Anweisung in ihrer Stube, alsdann kommt Faust herein — stumme Begrüssung und sogleich beginnt das Religionsgespräch. Durch die enge Verbindung der Scenen ist die vom Dichter beabsichtigte Wirkung ganz verloren, es kommt etwas Neues hinzu, woran Goethe nicht gedacht hat, und was den Eindruck stört. Es bleibt eben nur die Wahl, das Drama in eine Reihe von Tableaus zu zerlegen, oder den Eindruck, der dem Dichter vorgeschwebt hat, abzuschwächen.

Aber trotzdem dass Goethe den Gesichtspunkt ganz ausser Augen gelassen hatte, wie sich die einzelnen Scenen in ein wohlgeordnetes dramatisches Ganzes einreihten, hat er doch die dramatische, die dialogisirte Form keineswegs ausschliesslich zu dem Zweck gewählt, um die Personen und Zustände *bei der Lectüre* lebendiger zu vergegenwärtigen; die meisten von den Scenen, die in die Sturm- und Drangjahre zurückreichen, sind vielmehr offenbar *theatralisch gedacht*, bei dem ersten Monolog, bei dem ersten Gespräch Faust's mit Wagner, bei der Schülerscene, der Scene in Auerbachs Keller, der Scene zwischen Faust und Gretchen, Mephistopheles und Martha Schwerdtlein, hat Goethe ohne Zweifel die Gestalten, die er schuf, im Geiste sich auf der Bühne bewegen sehen, was in der ersten Gartenscene ganz besonders deutlich hervortritt. Die Scenen, wie der Hexensabbath auf dem Brocken, der nächtliche Ritt am Rabenstein vorüber, überhaupt *die* Scenen, in welchen der Dichter unsere Phantasie weit über die engen Schranken der Bretter-

welt hinausführt, stammen alle aus einer viel späteren Zeit. Auch die in die erste Epoche der Dichtung zurückreichenden rein lyrischen Monologe Gretchens am Spinnrade und vor dem Muttergottesbilde, wenn auch in ihnen ohne Zweifel dem Dichter die theatralische Action nicht direct vorgeschwebt hat, enthalten doch nichts, was sie von der Bühnendarstellung ausschlösse. Bei der gleichfalls sehr früh entstandenen Scene in der Kirche könnte man vielleicht zweifeln, ob dem Dichter die Situation theatralisch vor Augen stand; jedenfalls kann hier die Bühne den Absichten des Dichters gerecht werden. Die Rolle des bösen Geistes braucht man in keiner Weise umzuändern oder abzuschwächen, zumal nachdem Dingelstedt den sinnreichen Vorschlag gemacht hat, dass man den Geist aus einer Säule hervorblicken lassen soll, neben welcher Gretchen kniet. So viel steht nach dem obigen fest: wenn der junge Goethe den Faust vollendet hätte, so wäre er gewiss ebensowenig wie der Götz ein regelrecht aufgebautes Bühnenstück geworden, die häufigen Scenenwechsel hätten sogar wohl noch grössere Schwierigkeiten als beim Götz bereitet, aber trotzdem hätte dann durch würdige Bühnendarstellung überall eine Erhöhung des durch die Lecture gewonnenen Eindrucks erzielt werden können.

Als nun in der literarischen Welt die Kunde sich zu verbreiten begann, dass Goethe an einem Faust dichtete, als Männer wie Boie, Zimmermann, Merck die Faustbruchstücke als das tiefste und bedeutendste, was Goethe bisher geschaffen, begeistert verkündigten, da herrschte gewiss allgemein die Hoffnung, den vollendeten Faust ebenso wie den Götz bald auf der Bühne lebendig werden zu sehen. Bei den Zeitgenossen war die Erinnerung an den alten Doctor Faust, den Lessing als den Hauptheldeu der deutschen Volksbühne gepriesen hatte, noch nicht erloschen,

sie erwarteten den neuen Faust mit Spannung; in dem damals wichtigsten Organe des deutschen Bühnenwesens, in Reichard's Theatercalender, wird mehrere Jahrgänge hindurch der Faust neben dem Egmont als ein Bühnenstück Goethe's aufgeführt, dessen Erscheinen in nächster Zeit in Aussicht gestellt werden dürfe.

Aber die Erwartung blieb vorerst unerfüllt. Unter den mannigfachen anderweitigen Beschäftigungen und Interessen der Weimarer Jahre (seit Ende 1775) ruhte die Dichtung; Herzog Carl August sprach im Jahre 1781 selber die Besorgniss aus, dass sie wohl für immer Fragment bleiben werde. Als jedoch Goethe sich zur Reise nach Italien rüstete, hoffte er jenseits der Alpen Ruhe und Sammlung zu finden, um neben Iphigenie, Tasso und Egmont auch an den Faust die letzte Hand anlegen zu können. Es war ihm wunderlich zu Muthe, als er in Rom im Winter 1787 auf 1788 das alte vergilbte Manuscript vornahm. Er, der seit der Zeit, in welche der Anfang der Dichtung zurückreicht, seinen Geist mit einer solchen Fülle von neuen Eindrücken befruchtet hatte, musste sich in eine selbstgelebte Vorzeit zurückversetzen, um das Werk im Sinne des ersten Entwurfes auszugestalten, und es wollte ihm auch Anfangs in der ewigen Stadt nicht gelingen, sich in die alte Fauststimmung hineinzufinden. Endlich, am ersten März 1788 schreibt er an Herder: »Ich glaube den Faden wieder gefunden zu haben. Auch was den Ton des Ganzen betrifft, bin ich getröstet. Ich habe schon eine neue Scene ausgeführt und wenn ich das Papier räuchere, so dächte ich, sollte sie mir Niemand aus den alten herausfinden«. Er hat also in Rom am Faust weiter fortgedichtet und glaubte sich im richtigen Fahrwasser.

Sehen wir nun zu, welche Bedeutung der in Italien neu hinzugekommene Theil der Dichtung für den Faust als Bühnenwerk beanspruchen darf.

Die Aufgabe Goethe's, als er wieder an sein grosses Lebensgedicht herantrat, musste eine doppelte sein; es kam darauf an, sowohl das Werk bis zum Abschluss der Handlung weiter zu führen, als auch die Lücken in dem bereits niedergeschriebenen Theile zu ergänzen. Dass namentlich in dieser letzteren Richtung noch so vieles zu thun blieb, war eine nothwendige Folge der bereits charakterisirten »rhapsodischen« Entstehungsweise des Gedichtes. Eine vollständige Ausfüllung der Lücken konnte aber weder damals noch in den späteren Stadien der Fortführung des Werkes in der Absicht des Dichters liegen; vor allem in der Gretchentragödie liess Goethe viele Lücken bestehen. Hätte er in der Genieperiode diese Partien weitergedichtet, so hätte er uns gewiss auch die Unglücksgeschichte in all' ihren Einzelheiten mit gewaltig erschütternder Naturwahrheit vorgeführt, wie dieses ja auch der Plagiator Heinrich Leopold Wagner versuchte, der, Goethe's Vertrauen missbrauchend, in seiner »Kindermörderinn« einzelne Motive der Gretchentragödie verwerthet hat. Goethe hat uns auf der Höhe der künstlerischen Reife, mit der er die Dichtung wieder von neuem aufnahm, diese grassen Eindrücke erspart, und hier gereichen die unausgefüllten Lücken der Bühnenwirkung keineswegs zum Nachtheil, denn der gewaltig mit fortgerissene Zuschauer überlässt sich gern und willig der Führung des Dichters, auch da, wo er ihm die Vorgänge nur in flüchtigen Andeutungen zeigt. Am meisten war noch in den ersten Partien der Dichtung nachzuholen, doch scheint sich der Dichter mit diesen Partien damals in Italien nicht beschäftigt zu haben; in dem Fragment, das 1790 erschien, finden wir eine grosse Lücke vom Schluss des ersten Gesprächs zwischen Faust und Wagner bis mitten in das Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles, welches auf

die Unterzeichnung des Vertrages folgt[1]. Dagegen war in der Scenenreihe, die der Dichter schon vor der Zeit seines römischen Aufenthalts vollendet hatte, *ein* unmittelbarer Uebergang vorhanden, den er vielleicht selber bis dahin noch gar nicht hinlänglich beobachtet hatte. Es ist dies der Uebergang von Faust dem Gelehrten zu Faust dem Liebhaber, die grundverschiedene Lage Faust's in den früheren und in den späteren Partien. Durch alle Aufführungsberichte, von den ältesten bis zu den neuesten, kehrt ewig die Klage wieder, dass der Darsteller des Faust entweder dem gedankentiefen ersten Theil oder dem leidenschaftlich erregten zweiten Theil seiner Rolle nicht gerecht zu werden vermocht habe, und so zeigte sich, dass trotz der ungeheueren theatralischen Wirkung, die den ältesten Scenen, einzeln genommen, innewohnt, doch schon hier eine der Schwierigkeiten der Faustrolle begründet war, wie sie sich späterhin noch mehr häuften. Wenn wir uns die früheren Scenen vergegenwärtigen, so sehen wir den Uebergang vom Gelehrten zum Liebhaber in folgender Weise vermittelt. Faust sträubt sich Anfangs gegen die von Mephistopheles geplante Fahrt in die Welt, er fürchtet, dass er sich nicht in ihr Treiben hineinschicken werde, »ich werde stets verlegen sein«. Mephistopheles sieht darin gar kein Hinderniss: »Sobald Du Dir vertraust, so bald weisst Du zu leben«. Und so entschliesst sich denn Faust mit Mephistopheles in die Welt hinaus zu fliegen und so riskirt er die Anrede »Mein schönes Fräulein darf ich's wagen?« Diesen im innersten Wesen der Dichtung begründeten schwierigen Uebergang hat denn auch Goethe, als er von neuem an die Dichtung herantrat, in keiner Weise gemildert. Gegen Ende Februar, in einer grotesken

---

[1] Vgl. die tabellarische Uebersicht über die Bestandtheile des Fragments von 1790 in der Einleitung zu Loeper's Faustausgabe S. XI.

Stimmung, die vielleicht durch die Eindrücke des römischen Carnevals angeregt war, entstand der Auftritt in der Hexenküche; im Garten der Villa Borghese, mitten in der ewigen Stadt, gestaltete sich ihm die buntbewegte geistsprühende Scene, die ganz im nordisch-romantischen Elemente lebt und webt, von der Goethe wohl sagen konnte, dass er in ihr wieder Ton und Stimmung der ältesten Theile der Dichtung getroffen habe. Durch die kühne Uebersprungung der landläufigen Regel der Aesthetik, die die Umbildung eines dramatischen Charakters durch ein solches äusserliches Mittel verwirft, gelang es ihm zwar, in die rhapsodische Dichtung ein neues Kleinod einzufügen, aber die schon im Keim der Dichtung liegende Schwierigkeit der Darstellung des Faustcharakters wurde dadurch nur noch erhöht und endgültig besiegelt. Eine Nothwendigkeit zu einer solchen Zerreissung des Faustcharakters lag gar nicht vor, erst in der Hexenküche erfahren wir, dass Faust ein Mann in den fünfziger Jahren gewesen sein muss »und schafft die Sudelkocherei wohl 30 Jahre mir vom Leibe«, während die früheren Scenen nichts enthielten, was uns hinderte, ihn uns im Anfang der dreissiger Jahre vorzustellen, in einem Lebensalter, nicht allzuweit entfernt von dem Lebensalter des Dichters selber, der ihm seine Gedanken und Gefühle geliehen hat. Goethe hat also den Gegensatz absichtlich verschärft, um die Berechtigung zu erlangen, ihn durch ein solches wunderbares Mittel wiederum aufzuheben. Vischer hat bereits angedeutet, dass Goethe, als er diese Wendung seines Gedichtes ausdachte, sich in einer jener Stimmungen befunden haben muss, in denen er seinem eigenen Werke halb ironisch gegenüberstand.

Der Dichter hat auch den Vorwurf, dass durch diese Scene die Continuität der Persönlichkeit Faust's gewaltsam zerrissen werde, in gewissem Sinne zugegeben. Als er im Jahre 1829, bei der ersten Faust-Aufführung in Weimar

mit den Schauspielern eine Leseprobe veranstaltete, ist er, wie La Roche berichtet, in der Rolle des Faust, nachdem dieser den Zauberbecher geleert hat, plötzlich in eine höhere Stimmlage übergesprungen und hat die Rolle in dieser Stimmlage bis zu Ende durchgeführt. Und in dem Maskenzug, den er im Jahre 1818 zu Ehren der Kaiserin Maria Feodorowna dichtete, in welchem die Werke der Weimarer Dichter und Denker durch Gruppenbilder dargestellt werden, hat er gleichfalls den Faust in zwei Persönlichkeiten zerlegt, auf der einen Seite steht Faust der Gelehrte mit Wagner, auf der andern Faust der Liebhaber mit Gretchen, dazwischen die Hexe, die den flammensprühenden Zaubertrank emporhält. Andererseits war Goethe aber, wie es scheint, doch ein wenig verstimmt, als ihn Luden in seinem berühmten Gespräch über die Faustdichtung darauf hinwies, dass das Gebahren Faust's in den ersten Scenen des Fragments für einen Mann von 54 Jahren etwas auffallend sei.

Es ist schon der paradoxe Vorschlag gemacht worden, da dem darstellenden Künstler durch diese Doppelnatur Faust's seine Rolle so unendlich erschwert wird, die Rolle an zwei Schauspieler zu vertheilen. Dadurch wird natürlich das Uebel nur noch verschlimmert. Es ist immer noch besser, wenn der Schauspieler sich nicht zu streng an die Goethe'sche Auffassung hält. Carl Devrient, der bei der von Tieck veranstalteten ersten Aufführung in Dresden den Faust spielte, wird zwar von Friesen in seinem Buche über Tieck mit entschiedener Anerkennung beurtheilt, zumal »da sein Aeusseres den Eindruck des gereiften und erfahrenen Mannes eben so sehr, wie den einer immer noch jugendlichen Kraft zu machen geeignet war«, aber von anderer Seite wird er doch wieder getadelt, dass er in seinem Spiele mit allzugrosser Entschiedenheit Faust in zwei verschiedene Individuen gespaltet habe.

Um dieselbe Zeit, wie die Scene in der Hexenküche,

muss auch die Scene »Wald und Höhle« entstanden sein; denn in dieser Scene wendet Goethe den reimlosen fünffüssigen Iambus an, in welchem Versmass er, abgesehen von einem in seine frühesten Jugendjahre zurückreichenden Versuche, vor seiner italienischen Reise niemals gedichtet hat; und dass die Scene nicht viel später gedichtet sein kann, geht daraus hervor, dass sie schon 1790 im Druck erschienen ist. Zur Bühnenwirkung trägt sie wenig bei. Der weihevolle Monolog, die feine Motivirung der Verführungsgeschichte, die darin liegt, dass Faust in die Einsamkeit entweicht und von Mephistopheles zur Rückkehr verlockt wird, das alles ist bei der Lectüre von ergreifender Wirkung, aber für den Zusammenhang des ganzen bei einer Theatervorstellung entbehrlich, ja sogar störend, da die Scene plötzlich die Gretchenscenen unterbricht und uns in eine fremdartige Umgebung reisst. Otto Devrient hat daher mit Recht bei den von ihm in Berlin veranstalteten Faust-Aufführungen die Scene ausgelassen.

Dies waren also die Bestandtheile der Dichtung, als dieselbe im Jahre 1790 als Fragment erschien; die Kritik zeigte sich beim Erscheinen im allgemeinen matt und theilnahmlos; die fragmentarischen Scenen auf ihre Bühnenwirksamkeit hin zu prüfen, hat, so viel ich weiss, keiner von den damaligen Recensenten unternommen. Das Fragment ist in jener Zeit nur dadurch für die Bühne nutzbar gemacht worden, dass Schmieder es zu seinem Operntext verwendete.

Goethe liess nun wieder, durch anderweitige Bestrebungen abgezogen, eine grosse Pause in der Weiterführung des Faust eintreten. Selbst die aufmunternde Theilnahme Schillers, der ihn gegen Ende 1794 zur Weiterdichtung bewegen wollte, blieb erfolglos. Erst im Balladenjahre 1797 entschloss er sich, die wiedererwachte nordisch-romantische Stimmung für den Faust zu verwerthen: »unser

Balladenstudium hat uns wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht«. Doch nimmt er jetzt seinem Gedichte gegenüber eine völlig veränderte Stellung ein. Er unternimmt es, die in den Jugendjahren auf gut Glück entworfene Dichtung, wie Schiller sagt, in den Dienst einer Vernunftidee zu stellen; er gruppirte den Gang der Handlung um das Motiv der Wette zwischen Faust und Mephistopheles, das er in der Vertragsscene darstellte und das nunmehr die Dichtung vom Prolog im Himmel bis zum Ende des zweiten Theiles einheitlich zusammenhält. Aber je mehr er sich in seine Arbeit vertiefte, um so deutlicher wurde es ihm, dass es unmöglich sei, das Stück als ein völlig bühnengerechtes Drama zu vollenden, wenn dies auch damals ohne Zweifel Anfangs in seiner Absicht lag. Er gesteht selbst in den Tag und Jahresheften: »Bei dem unablässigen Thun und Treiben, was zwischen uns (d. h. zwischen Schiller und ihm) stattfand, bei der entschiedenen Lust, das Theater kräftig zu beleben, ward ich angeregt, den Faust wieder hervorzunehmen; allein, was ich auch that, ich entfernte ihn mehr vom Theater, als dass ich ihn herangebracht«. Und so entschloss sich denn Goethe, nachdem er sich über Ziel und Plan der neuen Dichtung völlig klar geworden war, sich nicht an die Erfordernisse der dramatischen Kunstform streng zu halten, sondern, wie er im Vorspiel sagt, nach dem »selbstgesteckten Ziel mit holdem Irren hinzuschweifen«. Er schreibt selber an Schiller, bei der Faustdichtung »mag mir die neue Theorie des epischen Gedichtes zu statten kommen«, das heisst aber doch wohl, dass er sich die behagliche Breite des epischen Dichters innerhalb der dramatischen Kunstform zu Nutze machen wolle. Es entstanden nunmehr der undramatische zweite Monolog Faust's nach Wagner's Abgang, die reflectirenden Stellen in der Spaziergangsscene und im Gespräch mit Mephistopheles.

Goethe konnte eben hier um so eher einer Richtung seines dichterischen Naturells nachgeben, die Schiller gerade in der Zeit dieser Untersuchungen über Epos und Drama treffend charakterisirt hat. »Ich glaube«, — schreibt er dem Freunde — »dass die strenge gerade Linie, nach welcher der tragische Poet fortschreiten muss, Ihrer Natur nicht zusagt, die sich überall mit einer freien Gemüthlichkeit äussern will. Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck, den äusseren Eindruck, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz erlassen wird, geniert Sie, und vielleicht sind Sie gerade nur deswegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung erschaffen sind. Wenigstens finde ich in Ihnen alle poetischen Eigenschaften des Tragödiendichters im reichlichsten Mass, und wenn Sie wirklich dennoch keine ganz wahre Tragödie sollten schreiben können, so müsste der Grund in den nicht poetischen Erfordernissen liegen«. Dadurch sind vor allem in die Rolle Faust's viele Partien hineingekommen, die dem Schauspieler eine lebendige Action so unendlich erschweren, und die die meisten auch nur in rein declamatorischer Form zur Darstellung bringen, ein naheliegender Fehler, der denn auch trotz der Warnungen Rötschers und anderer immer und immer wieder begangen wird.

Dazu kommt dann noch der geistesschwere Inhalt der Gespräche und Monologe, die nur kurz angedeuteten Gedankenübergänge, welchen wir nur mit der äussersten Mühe, indem wir sie vorwärts und rückwärts betrachten, zu folgen vermögen, welche durch die von der Bühnenpraxis verlangten Auslassungen so unendlich viel verlieren, denn es sind ja vor allem diese Partien, die »jeder Deutsche durch und durch zu kennen und ihre Sprüche als nächste

Lebensbezeichnungen anzunehmen gezwungen ist« (Varnhagen). Goethe hat gewiss zunächst an Stellen dieser Art gedacht, wenn er an Schiller scherzend schreibt, er müsse sich bei seiner Arbeit in Rücksicht auf die Jenenser Philosophen zusammennehmen; was die Theaterdirectoren dazu sagen würden, hat ihn gar nicht gekümmert, war er sich doch selbst sehr wohl bewusst, »dass im Theater durch die Belustigung des Gesichts und Gehörs die Reflexion sehr eingeschränkt wird«. (Sprüche in Prosa Nr. 266.)

Auch in andern Partien des Faust, die damals neu hinzukamen, verlor Goethe, während er dichtete, das Theater gänzlich aus den Augen und verlieh seinem Werke den Character eines reinen Buchdramas. So vor allem in der Spaziergangscene und in der Walpurgisnacht auf dem Brocken. Hier unterliegt es keinem Zweifel, dass er die Gestalten, die er vorführte, *nicht* im Geiste auf der Bühne agiren sah. Hier leitet er uns im Laufe einer und derselben Scene unmerklich von einem Orte zum andern und stellt uns in allmählichem Uebergang stets wieder in neue landschaftliche Umgebungen. Eine völlig würdige Bühnen-Darstellung dieser Scenen ist unmöglich. Es wird zwar oft darauf hingewiesen, der modernen Bühnentechnik sei nichts unmöglich, es wird von aufrichtigen Theaterfreunden Klage darüber geführt, dass bei Feerien- und Zauberpossen die Bühnenvorstände keine Mühe scheuten und eine frevelhafte Verschwendung in's Werk setzten, um die Phantasiegebilde der untergeordnetsten Dichterlinge zu verkörpern, aber von der Aufgabe einer Vorführung der dichterischen Absichten Goethe's in seiner grössten Dichtung scheu zurückwichen. Aber auch Praktiker, die in neuerer Zeit einander mit Vorschlägen zur Bühneneinrichtung dieser Scenen überbieten, haben doch die Schwierigkeit nicht zu lösen vermocht, weder Devrient mit seiner dreitheiligen Bühne, noch Dingelstedt mit seinen Wandel-Decorationen.

Der Maschinist mit aller seiner Kunst muss eben nothwendig zurückbleiben hinter den Bildern, die uns die schrankenlose Phantasie vorgezaubert hat, von den Worten des Dichters beflügelt; denn der Dichter hat in diesen für die Lectüre bestimmten Theilen die scenischen Angaben in die Dichtung selbst verwoben. Wenn Mephistopheles sagt:

Ein Nebel verdichtet die Nacht
Höre, wie's durch die Wälder kracht;
Aufgescheucht fliegen die Eulen
Hör', es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste,
Girren und Brechen der Aeste,
Im fürchterlich verworrenen Falle
Uebereinander krachen sie alle . . . .

so können doch die Dichterworte wenig dadurch gewinnen, wenn dazu ein paar Theaterbäume hin und herwackeln. Es kann sich hier und in manchen ähnlichen Fällen gar nicht darum handeln, den bei der Lectüre gewonnenen Eindruck auf dem Theater zu erhöhen, sondern nur, ihn möglichst wenig zu verballhornen. Der Theaterdirector im Vorspiel hat gut reden: »Gebraucht das gross' und kleine Himmelslicht, die Sterne dürfet ihr verschwenden, an Wasser, Feuer, Felsenwänden, an Thier und Vögeln fehlt es nicht«, das Wort August Wilhelm Schlegels bleibt doch immer noch zu Recht bestehen, dass um den Faust auf der Bühne würdig vorzuführen, man Faust's Zauberstab selber besitzen müsse. Am deutlichsten wird dies bei dem Ritt am Rabenstein vorüber; hier kann jede Bühnendarstellung nur eine jämmerliche Verstümmelung des Bildes darbieten, das vor unserm geistigen Auge schwebt.

Eine von den damals entstandenen Scenen reiht sich jedoch an unmittelbarer Kraft der Bühnenwirkung den

ältesten Scenen würdig an; es ist die Valentin-Scene (1801), in welcher das tragische Geschick Gretchens eine neue tiefere Motivirung erhielt, in welcher Goethe ähnlich wie um dieselbe Zeit in der Legende vom verlorenen Hufeisen den alten Hans-Sachs'schen Ton wieder zu treffen gewusst hat.

Eine bestimmte Aeusserung Goethe's darüber, was er von der Bühnenfähigkeit oder Bühnen-Unfähigkeit seines Werkes dachte, ist aus der ganzen Epoche der Fortführung des Faust bis zu dem Jahre, da der vollständige erste Theil erschien (1808), nicht erhalten; wenn Goethe im Mai 1807 an Zelter schreibt, es würde ihm in dem demnächst erscheinenden Faust wohl auch einiges von musikalischer Seite interessant sein, so braucht dabei noch nicht an eine scenische Vorführung gedacht zu werden. Dass er sich aber doch vielfach mit dem Gedanken beschäftigt hat, welche Stellung sein Werk zur Bühne einnehme, das beweist das Vorspiel auf dem Theater. Es ist zwar schwer, aus der Fülle von bedeutenden und tiefen Gedanken, die so leicht und anmuthig in dem bewegten Wechselgespräch zwischen Director, Dichter und lustiger Person herüber- und hinüberspielen, die wahre Meinung Goethe's festzustellen, der in allen drei Rollen etwas von seinen eigenen Anschauungen niedergelegt hat; aber das Gefühl wird doch in uns erweckt: trotzdem der Director das letzte Wort behält, bleibt sein Streit mit dem Dichter ungelöst. Der Dichter hat es wohl empfunden, wie bei der gewaltig packenden, populären Wirkung einzelner Scenen die Versuchung nahe liegen musste, seine Gestalten auf der Bühne zu verkörpern, wie aber doch auch die Theaterpraxis seiner Gedankendichtung niemals in vollem Masse gerecht zu werden vermöge.

Als Goethe nun 1808 die ganze Dichtung im Druck erscheinen liess, hat er den Wünschen, die er dem Theaterdirector in den Mund gelegt hat, so wenig Rechnung ge-

tragen, dass er sogar die Eintheilung in Acte und Scenen unterliess.

Der Zwiespalt, der sich durch das Vorspiel hindurchzieht, wurde bald nach dem Erscheinen des ersten Theils von dem berufensten Kritiker, von August Wilhelm Schlegel, in seinen Vorlesungen zur Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst klar und bestimmt formulirt, in Worte gefasst, die noch heute von Bedeutung sind und auf die wir uns ja auch schon mehrmals beziehen konnten. Der Unterschied, der in Bezug auf die Bühnenwirksamkeit zwischen den früher und den später geschriebenen Scenen besteht, konnte von ihm noch nicht so deutlich hervorgehoben werden, da ihm der Ueberblick über die allmähliche Entstehung des ersten Theils fehlen musste.

Sein Urtheil wurde wohl allgemein gebilligt; es ist mir nichts davon bekannt, dass in den nächsten Jahren die Frage der Bühnenfähigkeit des Faust öffentlich ernsthaft discutirt worden wäre. Wie Nathan, Tasso, Iphigenie, so hat auch Faust lange Zeit hindurch das Interesse der Gebildeten im höchsten Maaße erregt, er wurde gelesen und wieder gelesen, ehe er auf den Brettern erschien. Ja, es setzte sich mehr und mehr die Meinung fest, dass die Schwierigkeit, die Dichtung auf die Bühne zu bringen, in der Natur des Stoffes selber begründet liege, dass ein Dichter, der die Faustsage zu einem wirklichen Theaterstück gestalten wolle, darauf verzichten müsse, sie in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen. Schon das Faustdrama des Grafen Soden (1797) konnte als eine Bestätigung dieser Ansicht betrachtet werden; Klingemann in der Vorerinnerung zu seinem Faust (1815), bezeichnet es ausdrücklich als seinen Zweck, den philosophischen Faustdichtungen eine Theaterdichtung entgegenzustellen, und in seinem beliebten Spectakelstück hat denn auch Faust wirklich nichts mehr von der hohen Natur des Goethe'schen Helden bewahrt, viel-

mehr sinkt er im Laufe des Stückes immer tiefer und begeht die schauerlichsten Greuelthaten, die aber mit raffinirter Kenntniss des Theatereffects durchgeführt sind. So glaubte man auf Goethe's Vorgang sich berufen zu können, wenn man die Form des Buchdramas für die geeignetste hielt, die Fülle von poetischen Anregungen, die die alte Sage dem modernen Dichter gewährt, zu gestalten, eine Anschauung, die auch später durch die Inscenirungsversuche des Goethe'schen Faust nicht erschüttert werden konnte und von welcher sich unter andern auch noch Lenau bei seiner Faustdichtung leiten liess.

Aber nicht lange nach dem Erscheinen des ersten Theiles begann sich doch unter den Verehrern des Faust der Wunsch zu regen, die Dichtung auch im Verein mit Gleichgesinnten zu geniessen; man empfand, dass an vielen Stellen ein lebendiger, verständnissvoller Vortrag dem Eindringen in den Geist des Werkes förderlich sein müsse. Die öffentlichen Faustvorlesungen werden durch Ludwig Devrient eröffnet, der im April 1810 in der Aula der Universität Breslau das Vorspiel auf dem Theater vortrug. Und gerade in den beiden folgenden Jahrzehnten, während die hohe, unvergleichliche Stellung des Gedichtes in unserer Literatur immer mehr anerkannt wurde, hat sich auch in Deutschland die Kunst der öffentlichen Vorleser emporgeschwungen und eine selbstständige Bedeutung erlangt. Vor allem Holtei, der erste Wandervorleser, dessen Verdienste vor Kurzem sein Nachfolger Palleske in beredten Worten geschildert hat, vereinigte in vielen Städten eine Schaar empfänglicher Menschen zu begeistertem Genuss der Faustdichtung; die Art, wie er den Faust für einen Leseabend zusammenzog, hat sich selbst in Weimar Beifall erworben. Seit dieser Zeit wurde der Faust eine der hervorragendsten Aufgaben für die öffentlichen Vorleser.

II.

Goethe selber hatte, wie wir gesehen haben, im Vorspiel die Bühnenfrage unentschieden gelassen. Aber wenn auch der *Dichter* nicht von Stimmungen frei war, in denen er die Aufführung wie eine Entweihung empfand, so liess doch der unternehmende *Director* den Plan nicht ohne weiteres fahren. Er hatte bei seiner Leitung des Weimarer Theaters oft genug gezeigt, wie selbst bei Stücken, die von dem gewöhnlichen Theaterschlendrian weit abliegen, die uns in entlegene Gedanken- und Anschauungskreise führen, doch die scenische Darstellung wohl gewagt werden könne; er hatte sich auch nach jahrelangem Bemühen ein Theaterpublicum herangezogen, das seinen künstlerischen Absichten gern und willig folgte, und so sann er denn auch immer wieder über die Aufführung der Dichtung nach, die wie keine andre mit seinem bisherigen Leben und Streben verwachsen war. Am 18. Nov. 1810 schreibt er an Zelter: »Ich melde, dass uns ein seltsames Unternehmen bevorsteht, nämlich den Faust aufzuführen, wie er ist, insofern es nur einigermaßen möglich werden will. Möchten sie uns wohl mit einiger Musik beistehen; besonders bei dem Ostergesang und dem Einschläferungslied: »Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben«.

Aber Zelter wagte sich doch nicht recht an die grosse Aufgabe heran und Goethe selber wurde durch andere Theaterunternehmungen von der Durchführung seines Planes abgezogen; am 28. Februar 1811 schreibt er: »Dass Sie ablehnen, die Musik zum Faust zu componiren, kann ich Ihnen nicht verargen. Mein Antrag war etwas leichtsinnig, wie das Unternehmen selbst. Das mag denn auch noch ein Jahr lang ruhen; denn ich habe durch die Bemühung, welche mir die Behandlung des standhaften Prinzen gemacht, ziemlich die Lust erschöpft, die man zu solchen Dingen mitbringen muss«. Er nahm indess trotzdem den Plan noch in dem nämlichen Jahre von neuem auf und zwar kam diesmal die Anregung von einem Manne, der gewiss am ehesten fähig war, den Dichter in seinem wankenden Entschlusse zu bestärken. Es war dies der Schauspieler Pius Alexander Wolf, den Goethe selber den einzigen Menschen nennt, der sich ganz nach seinem Sinne gebildet habe und der mit dem innigsten Verständniss auf seine theatralischen Pläne einging. Wolf hatte früher schon, halb gegen den Willen des Dichters, das kühne Wagniss der ersten Tasso-Aufführung durchgesetzt und jetzt unternahm er es in Gemeinschaft mit Riemer, auch den Plan für eine Faust-Aufführung zu entwerfen, wodurch Goethe, wie er selber in den »Tag- und Jahresheften« erzählt, verleitet ward, mit diesem Gegenstand sich abermals zu beschäftigen, manche Zwischenscenen zu bedenken, ja sogar Decorationen und sonstiges Erforderniss zu entwerfen. Es ist sehr zu beklagen, dass wir über diese Inscenirungspläne nicht genauer unterrichtet sind, vor allem wäre es interessant zu erfahren, an welchen Stellen Goethe bei der Aufführung eine Vermittelung durch Zwischenscenen für erforderlich hielt.

Der Plan wurde aber auch noch in den folgenden Jahren nicht aufgegeben, ohne indess zu einem befriedigenden Ziele zu führen; am 1. Mai 1815 schreibt Goethe

an den Grafen Brühl, den Intendanten des Berliner Theaters: »Am Faust wird schon seit einigen Jahren probirt, es hat aber noch nicht gelingen wollen. Er steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab. Man müsste vieles aufopfern, das aber auf andere Weise zu ersetzen, dazu hat Geist und Humor nicht hinreichen wollen.« Goethe muss sich denn auch nicht lange darauf entschlossen haben, keine besonderen Zusätze für die Bühnenbearbeitung zu dichten, wenigstens sagte er 1816 zu Eberwein, welcher mit der Composition der zur Handlung erforderlichen Musik beauftragt war: »Ich werde gleich einer Maus an dem Gedichte nagen und nach und nach ein Ganzes daraus fertigen«.

Ueber die Art, wie die ersten Scenen zur Darstellung kommen sollten, hat Goethe sich gleichfalls in jenem Schreiben an Brühl geäussert:

»Ich habe die beiden ersten grossen Monologe von Faust in's Engere gezogen und überdies die Scene zwischen ihm und Wagner hinausgeworfen, so dass vom Anfang: *»Habe nun, ach! Philosophie* etc. etc.« bis zu den Schlussworten des Chors: *»Euch ist der Meister nah, Euch ist er da«* das Monodram in einem fortgeht und nur durch die Erscheinung des Geistes unterbrochen wird.

»Die Absicht ist, Fausten mit seltner musikalischer Begleitung recitiren zu lassen, die Annäherung und Erscheinung des Geistes wird melodramatisch behandelt, der Schlusschor melodisch, woraus dann ein kleines Stück entsteht, welches etwas über eine halbe Stunde dauern mag. . . . Vielleicht dass sich hieran auch einige andere Scenen schliessen und wer weiss, wohin es führen kann.«

Nach diesem Arrangement sollten also die ersten Scenen der Dichtung in der Form eines Monodramas mit Musikbegleitung behandelt werden; Goethe hatte für diese

Kunstform, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eine Zeit lang auf den deutschen Bühnen sich einer grossen Beliebtheit erfreute, gerade damals wieder eine entschiedene Zuneigung gefasst; es ist dies nämlich die Zeit, in der er sein altes Monodrama Proserpina von Neuem einstudirte und von seiner Vorliebe für diese wieder eingeführte Kunstgattung in mehreren Zeitschriften-Artikeln Zeugniss ablegte. Diese Vorliebe ging so weit, dass ihr, wie wir aus der obigen Zuschrift ersehen, das so überaus bühnenwirksame erste Gespräch mit Wagner zum Opfer fallen musste.

Für die Erscheinung des Erdgeistes hatte Goethe sich ein sinnreiches Arrangement ausgedacht; er wollte einen colossalen Kopf mit den Gesichtszügen des Zeus als Transparentbild erscheinen lassen. Die Worte des Erdgeistes sollte Graff sprechen; Faust war dem Schauspieler Oels zugedacht, während dem Wolf'schen Ehepaare die Rollen Gretchens und des Mephistopheles vorbehalten blieben.

Wir hören übrigens seit 1816 nichts mehr über die Inscenirung des Faust; es scheint, dass mit der Uebersiedelung Wolfs nach Berlin (April 1816) und mit den wachsenden Verdriesslichkeiten, die Goethe in der letzten Zeit seiner Theaterleitung zu ertragen hatte, auch sein Eifer für den grossen Plan abnahm[1].

Interessant sind diese ersten Weimarer Versuche auch dadurch, dass sie mit den vielbesprochenen Faustdarstellungen, die Fürst Radziwill in Berlin veranstaltete, in Beziehung stehen. Fürst Radziwill hatte schon, nachdem Goethe zuerst ernstlich das Unternehmen in's Auge gefasst hatte, gegen Anfang 1811 nach Weimar zur Aufführung

---

[1] Ueber Goethe's Verhandlungen mit Eberwein wegen der Composition der ersten Scenen vgl. Europa von G. Kühne 1853. No. 43.

reisen wollen, und auch als sich dort die Vorbereitungen mehr und mehr in die Länge zogen, liess er seinen Eifer nicht erkalten; er war die nächsten Jahre hindurch mit der Composition einer Faustmusik und mit den Vorbereitungen zu einer Privataufführung beschäftigt. Mit welcher Hingebung er sich seiner Aufgabe widmete, wie er die Hofkreise für sein Unternehmen zu interessiren suchte, zu welchen wunderlichen und ergötzlichen Zwischenfällen die Rollenvertheilung und die Leseproben Anlass gaben, über dies alles hat Zelter in seinen Briefen an Goethe ausführlichen Bericht erstattet; für uns sind diese Begebenheiten, die gar nicht an die Oeffentlichkeit traten, nur durch den Antheil und die Mitwirkung Goethe's von Bedeutung. Er begleitete die Arbeit des Componisten von vornherein mit der entschiedensten Sympathie, er dichtete sogar noch einige Gesangsstücke hinzu, um ihm noch mehr Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst zu geben, so die Scene »Zwei Teufelchen und Amor«, ferner zwei Geisterchöre in den Scenen zwischen Faust und Mephistopheles und ein Quartett von Gretchen, Faust, Martha und Mephistopheles in der Gartenscene. Der poetische Werth dieser Zusätze ist ein sehr geringer, namentlich was die Geister singen, wie Faust und Mephistopheles in die Luft empor fliegen:

Hinaus, hinauf
Kühn und munter!
Sind wir einmal oben auf,
Geht's wieder herunter.

sind vielleicht die schlechtesten Verse, die Goethe in seinem Leben gedichtet hat. Goethe hat hier allzusehr seiner Vorliebe für opernhafte Elemente im recitirenden Drama nachgegeben, die sich bekanntlich aus seinen Anschauungen über die Stellung der idealen Kunst zur theatralischen

Illusion entwickelt hatte und sich um dieselbe Zeit in seiner Bearbeitung von Romeo und Julie in so bedauerlicher Weise äusserte. Ob er diese Zusätze auch bei den Weimarer Aufführungen zu verwerthen gedachte, darüber ist mir nichts bekannt.

Am 30. März 1816 wurde die erste Leseprobe abgehalten; die Vorbereitungen zogen sich aber doch noch lange hin, so dass erst im Jahre 1819 die erste Aufführung stattfinden konnte; Graf Brühl hatte die Leitung derselben übernommen. Man beschränkte sich zunächst, wie aus den Berichten Brühls und Zelters hervorzugehen scheint, auf die Darstellung der Studirzimmerscenen; bei den folgenden Aufführungen (1819 und 1820) kamen alsdann noch weitere Scenen hinzu. Faust und Gretchen wurden von Berufsschauspielern dargestellt, Faust von Pius Alexander Wolf, Gretchen von Frau Stich (später Frau Crelinger). Mephistopheles, dessen Rolle noch am ehesten in einzelnen Scenen von einem begabten Dilettanten zur Geltung gebracht werden kann, wurde von dem Prinzen Carl von Mecklenburg zu grosser Zufriedenheit der Anwesenden gespielt. Goethe hoffte, dass Brühl, durch diese Erfolge ermuthigt, die Dichtung auch auf öffentlicher Bühne darstellen werde, doch sollte er selber nicht mehr eine Aufführung des Faust auf dem Berliner Theater erleben.

Aber noch in dem Jahre 1820 ist der Faust an einem andern Orte zuerst auf öffentlicher Bühne erschienen. Es geschah dies am 29. März in Breslau in einer zum Besten des Opernregisseurs Ehlers veranstalteten Abendunterhaltung; allerdings beschränkte man sich auch hier zunächst auf die Darstellung der Studirzimmerscenen, die ja auch verhältnißmässig die geringsten äußerlichen Schwierigkeiten darbieten. Den Faust gab Heinrich Anschütz; wohl kein anderer unter den Schauspielern der damaligen Zeit

hätte in gleichem Maaße die Eigenschaften eines guten Faustdarstellers in sich vereinigt. Ausgestattet mit einer gründlichen gelehrten Vorbildung, Augenzeuge der hohen Blüthe des Weimarer Theaters in den Zeiten der vereinten Wirksamkeit Schiller's und Goethe's, stand er in Bezug auf pietätvolle und dabei doch von selbstständiger Auffassung beseelte Durchdringung des Dichterwortes einzig da. Bei der Darstellung der ersten Partien des Faust musste in diesem Falle vor allem ein Missstand gehoben werden, der sich gerade bei den Faustaufführungen so leicht einstellt, dass nämlich viele Zuschauer die Empfindung nicht los werden, als ob sie selber sich weit besser in die Stimmung des Helden hineinversetzen könnten als der Schauspieler. Und nach der Schilderung, die Männer wie Förster und Laube von Anschütz's Vortragsmanier entwerfen, die ihm nachrühmen, wie er Aufbau und Disposition der künstlerischen Rede mit unübertroffener Meisterschaft handhabte, wie er den Gedanken mit logischer Sicherheit erklärte, die Rede mit ordnendem Verstand gruppirte und den starken Hauch des Schwunges nur dahin warf, wohin er gehörte, danach sollte man annehmen, dass er den, wie bereits früher bemerkt, so naheliegenden Fehler, in die Declamationsmanier zu verfallen, mit sicherem Tact umgangen haben müsse. Um so mehr muss es auffallen, wenn es von Anschütz in der Recension jener Abendunterhaltung in der Schlesischen Zeitung (1. April 1820) heisst: »die Declamation betreffend möcht' ich sagen: weniger wäre mehr gewesen«[1], der Recensent hielt allerdings die Ansicht von der Undarstellbarkeit des Faust fest: »nur solche, die mit dem Gedichte und dem Dichter ver-

[1] Nach freundlicher Mittheilung Franz Lichtenstein's, der den betr. Band der Schlesischen Zeitung für mich nachschlug.

traut sind, konnten etwa ein unvollkommenes, halbes Ergötzen an dem Dargestellten finden». Es scheint sogar, dass auch Anschütz selber mit der Lösung der Aufgabe nicht ganz zufrieden war, in seinen Lebenserinnerungen lässt er die ganze Angelegenheit völlig unerwähnt; als in späterer Zeit, da Anschütz am Burgtheater wirkte, der Faust dort auf den Brettern erschien, wurde die Titelrolle nicht von ihm, sondern von Ludwig Löwe dargestellt.

Ob das Gespräch mit Wagner in Breslau mit aufgeführt wurde, weiss ich nicht, es wird zwar von Mehring nach mündlicher Tradition angeführt, dass damals Holtei den Wagner gegeben habe, doch könnte dies auch auf einer Verwechselung mit dem Klingemann'schen Faust beruhen, in welchem Holtei am 13. März desselben Jahres in dieser Rolle auftrat. Die Osterchöre wurden nach der Composition von F. Schneider gesungen.

Dieser erste Versuch scheint ziemlich unbemerkt vorübergegangen zu sein, mir ist weder von einer Nachahmung, noch auch nur von einer Besprechung desselben im übrigen Deutschland etwas bekannt geworden. Die Inscenirungsversuche, die in die nächsten Jahre fallen, bewegen sich vielmehr in einer andern Richtung und sind im ganzen unerfreulicher Natur. Sie gehen von dem Bestreben aus, nur die Bestandtheile von energischer populärer Bühnenwirkung für das Theater zu retten und im übrigen vom Standpunkt der hergebrachten Routine mit den Worten des Dichters frei zu schalten. Hier ging das Ausland der Heimath des Dichters voran. So wurde schon im Jahre 1825 in London am Drurylane-Theater Faust als Spectakelstück mit Benutzung von Bestandtheilen der Goethe'schen Dichtung gegeben. Das unglaublichste in dieser Richtung wurde aber in Paris geleistet, wo der Faust im Theater an der Porte St. Martin am 8. November 1828 über die Bretter ging. Ein Berichterstatter sagt: »Es ist der

Goethe'sche Faust, es ist Gretchen, aber travestirt, materialisirt, auf Erde und Hölle beschränkt, alles geistige verwischt.« Das dramatisch wirksamste war beibehalten: die Gartenscene, die Kerkerscene, auch die Walpurgisnacht scheint zu einer Spectakelscene verwerthet worden zu sein. Die letzten Geschicke Gretchens, in deren Darstellung der Dichter sich eine weise Beschränkung auferlegte, sind ausführlich ausgemalt, Martha wird von der poetischen Gerechtigkeit ereilt, von Faust erstochen; am Schluss oben das Paradies in bengalischer Beleuchtung, Gretchen vor der Jungfrau knieend, unten Faust zwischen Teufeln und Flammen. Im Hinblick auf diese Bühnenbearbeitung hat Goethe nach der ersten Leipziger Aufführung an Rochlitz geschrieben: »Liebenswürdig ist es von den Deutschen, dass sie das Werk nicht zu entstellen brauchten, um es vom Theater herab erdulden zu können. Die Franzosen mussten es umbilden und an die Sauce noch ein starkes Gewürz und starke Ingredienzien verschwenden. Nach der Kenntniss, die uns davon gegeben ist, kann man begreifen, wie das Machwerk dort grosse Wirkung thun musste.«

Aber diese Art, das theatralisch wirksame aus der Dichtung herauszugreifen und mit dem übrigen nach Belieben umzuspringen, wurde doch auch in Deutschland, freilich nicht in indiscreter und pietätloser Weise nachgeahmt. Holtei erzählt in seinen Lebenserinnerungen, er habe für den Faust eine wirklich theatralische Form erfunden, habe so viel wie möglich in ein Vorspiel und drei Acte zusammengefügt und aus manchen, nicht für die Bühne zu rettenden Scenen einzelne Reden und Stellen ihrer psychologischen Bedeutung wegen herübergenommen. Dieser Bearbeitung gab er alsdann den Titel: »Des weltberufenen Erz- und Schwarzkünstlers Doctor Faust Pactum mit der Hölle, Melodrama in drei Acten und einem Vorspiel, nach Goethe.« Er hat also das Unternehmen mit

seinem lebendigen Sinne und dramatischem Geschick angegriffen und hat sich hier wie auch sonst häufig in seiner dramaturgischen Wirksamkeit durch Gedanken an die ideale Bedeutung der Bühne nicht irre machen lassen; dadurch, dass er sich herausnahm, einzelne wirksame Stellen beliebig zu versetzen, hat er einen durch Friedrich Ludwig Schröder eingeführten Unfug begangen, der, soviel ich weiss, sonst damals längst wieder abgekommen war.

Trotzdem hoffte Holtei die Beistimmung Goethe's zu seinem Unternehmen zu erlangen. Ehe er seinen Faust am Königstädtischen Theater in Berlin einstudiren liess, schickte er das Manuscript zur Begutachtung nach Weimar (1828), er wollte sich die Erlaubniss erwirken, auf den Zettel setzen zu dürfen: »mit des Dichters Bewilligung so für die Bühne eingerichtet.« August von Goethe erwiederte ihm aber im Namen seines Vaters: »Sie haben Ihr Publicum im Auge und hierauf gründet sich wohl Ihre Redaction, weshalb Ihnen denn auch völlige Freiheit bleibt, nach Ihrer Ueberzeugung zu handeln; nur lässt mein Vater bemerken, dass unter diesen Umständen weder von seiner Mitwirkung noch von seiner Einwilligung die Rede sein dürfe.« Zudem traten nun auch Verwicklungen mit der Hoftheater-Intendanz ein, die die Aufführung des classischen Dramas am Königstädtischen Theater als einen Eingriff in ihre Rechte betrachtete, und so konnte Holtei seinen Plan nicht zur Ausführung bringen. Er suchte dem Publicum durch ein auf Grund des alten Puppenspiels frei erfundenes Stück »Doctor Johannes Faust« einen Ersatz zu bieten (Januar 1829), aber er erzielte einen sehr geringen Erfolg, wie schon aus dem spöttischen Berichte Zelters an Goethe hervorgeht.

Die Aufführung dieses Surrogat-Faust fällt indess schon in die Zeit, in welcher die Reihe der eigentlichen Faustaufführungen beginnt; das Verdienst, die erste Auf-

führung des ganzen ersten Theiles in's Werk gesetzt zu haben, gebührt dem Braunschweiger Theaterdirector August Klingemann. Klingemann hatte, wie wir bereits wissen, in früheren Zeiten die gangbare Ansicht von der Unaufführbarkeit des Goethe'schen Faust festgehalten und hatte selbst einen Faust gedichtet, der ein Zugstück der deutschen Bühnen wurde. Als er nun einmal im Jahre 1828 eine Aufführung seines Faust veranstaltete und der Herzog Carl bald nach Beendigung der Vorstellung dem Dichter einiges Verbindliche über sein Werk sagte, soll dieser bescheiden ablehnend den »viel besseren« Faust von Goethe erwähnt haben, und der Herzog, so wird erzählt, habe nun das Ansinnen gestellt, diese Goethe'sche Dichtung, die er wohl schwerlich genauer kannte, möge doch auch bald einmal zur Aufführung gelangen. Nun hätten die unterthänigen Vorstellungen Klingemanns nicht vermocht, Serenissimum von seinem Einfall abzubringen, er habe darauf bestanden, den Faust zu lesen und habe dann nur um so energischer auf die Darstellung gedrungen. Klingemann habe sich nun wohl oder übel an die grosse Aufgabe wagen müssen, er habe sich an Goethe gewandt, um einige Fingerzeige für das scenische Arrangement zu erhalten. Doch Goethe soll dies in einem kurzen, sehr kühl gehaltenen Schreiben abgelehnt haben, so dass Klingemann bei der Inscenirung ganz auf sich selber angewiesen blieb. Was an diesem Berichte authentisch ist, namentlich in Bezug auf das Antwortschreiben Goethe's, wird schwer zu ermitteln sein, ohne Zweifel ist er aber arg übertrieben und das kühne Unternehmen, der anecdotischen Abrundung zu liebe, zu sehr auf rein äusserliche und zufällige Motive zurückgeführt[1]. Wenigstens scheint dies aus der ausführlichen

[1] Dass die erste Faustaufführung der Anregung des Herzogs Carl zu verdanken sei, berichtet Eduard Devrient im vierten Bande

Ankündigung dieser ersten Faustaufführung hervorzugehen, welche Klingemann unter dem Titel »Einige Andeutungen über Goethe's Faust in Beziehung auf eine bevorstehende Darstellung dieses Gedichts auf dem Herzoglichen Hoftheater zu Braunschweig« im Intelligenzblatt zum Mitternachtblatt (1829 Nr. 2) erscheinen liess. Er zeigt hier wie überhaupt in seinen dramaturgischen Schriften, dass er die Aufgabe des Dramaturgen ernster und höher auffasste, als man von ihm nach seinen dramatischen Dichtungen erwarten sollte. Es macht danach gar nicht den Eindruck, als habe er die Inscenirung blos gewagt, um sich aus einer Verlegenheit zu ziehen, er muss vielmehr den Plan lange und reiflich erwogen haben.

Die Art, wie Klingemann den Goethe'schen Faust auffasste, entspricht freilich nicht immer den Absichten des Dichters. Nachdem er in seinen »Andeutungen« die Stelle aus dem Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles citirt hat, wie die beiden zusammen die Wette abschliessen, sagt er: »Sollte nicht Faust eben diese geschlossene Wette verlieren? und seine wild stürmische Natur gerade in dem Momente, wo sie Beruhigung und Lust am Dasein gefunden zu haben glaubte, zu Grunde gehen? was offenbar die tiefste tragische Ironie abgeben müsste!« Klingemann glaubte also, ähnlich wie Frau von Staël, auch noch nach der Lectüre des ganzen ersten Theiles mit dem Prolog im Himmel, dass Goethe einen tragischen Abschluss geplant habe. Aber ohne diesen Irrthum hätte er vielleicht gar nicht die Darstellung des ersten Theiles gewagt. Er konnte denselben nun um so eher als ein abgeschlossenes

---

seiner Geschichte deutscher Schauspielkunst (1861); ausführlicher, mit Erwähnung des Goethe'schen Briefes wird die ganze Begebenheit von Wilhelm Marr (Gartenlaube 1875) erzählt, dessen Vater bei der ersten Aufführung mitwirkte.

Ganzes auffassen, das in der Gretchentragödie seinen Gipfelpunkt fand, während wir jetzt in den Gretchenscenen lediglich die Darstellung einer der mannigfachen Entwicklungsphasen Faust's erkennen, die sich nur durch liebevollere, lebendigere Ausführung von anderen Phasen unterscheidet. Die Kerkerscene musste ihm das Gefühl eines tragischen Abschlusses gewähren, in den Worten des Mephistopheles »Her zu mir« musste er Faust's Schicksal besiegelt sehen, während ihm der tiefere Sinn von Gretchens sehnsüchtigem, warnendem Zuruf »Heinrich, Heinrich« verschlossen blieb.

Diese irrige Auffassung half also Klingemann den einzig möglichen Gesichtspunkt für die Bühnendarstellung des ersten Theiles finden; wir sehen ihn, wie viele spätere Bühnenbearbeiter, halb unbewusst von dem Bestreben geleitet, von den ersten Scenen im wesentlichen nur das hervortreten zu lassen, was erforderlich ist, um den Character Fausts und seines höllischen Genossen zu exponiren, so wie sie uns später in den Gretchenscenen entgegentreten, allerdings mit Beibehaltung der bühnenwirksamen Figuren Wagner's und des Schülers. Von diesem Gesichtspunkte aus konnte er auch leichteren Herzens auf den Prolog im Himmel und auf den Hexensabbath verzichten; die Rabensteinscene muss er freilich gleichfalls opfern. Den Osterspaziergang erwähnt er nicht unter den auszulassenden Scenen; er wurde gewiss bei Beibehaltung dieser Scene, die wohl kaum jemals auf der Bühne den vom Dichter beabsichtigten Eindruck erzielen kann, von der Erwägung geleitet, dass sie für den Zusammenhang nicht ganz zu entbehren sei. Welche Schwierigkeiten er den Darstellern der drei Hauptrollen auferlegt, war ihm wohl bewusst, die Aufgabe Gretchens, die heitere unschuldige Naivität der früheren Scenen mit der erschütternden Tragik der Kerkerscene zu vereinigen, hebt er richtig hervor, die

Aufgabe des Mephistopheles-Darstellers characterisirt er treffend und, wie wir sehen werden, ganz im Sinne Goethe's, wenn er meint, diese Rolle müsse »mit Entfernung von allem Grässlichen und Entsetzen erregenden, vielmehr keck, gewandt, mit sprühendem Humor und im Tone eines bis zur Ruchlosigkeit vollendeten Weltmannes« ausgeführt werden. Was die Titelrolle betrifft, so verweilt er hauptsächlich bei der Schwierigkeit der Verwandlung des Gelehrten in einen Liebhaber, sonst hat er die Schwierigkeiten dieser Rolle mehr durchgefühlt als bestimmt ausgesprochen.

So ging am 19. Januar 1829 in Braunschweig der erste Theil des Faust zum ersten Male über die Bretter; wie das Mitternachtblatt (1829 Nr. 150) sagt, mit sehr gutem Erfolge. Dem Darsteller des Faust, Eduard Schütz, gelang es freilich nicht, die Zufriedenheit des Kritikers zu erlangen, um so mehr Beifall fand Heinrich Marr, der als Mephistopheles die Andeutungen Klingemann's verwerthet zu haben scheint. Freilich hat er sich auch allerlei virtuosenhafte Kunststückchen erlaubt; bekannt ist, dass er den Dichter verbessert hat:

Dir wird gewiss einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange — bange — bange!!!

Klingemann schickte an Goethe einen Bericht über diese erste Aufführung und soll auch ein freundliches Dankschreiben dafür erhalten haben. Dies Schreiben ist mir jedoch nicht bekannt und es wird auch in Diezels Verzeichniss nicht mit aufgeführt. Das in einen Amethyst geschnittene und in einen Ring gefasste Bildniss Goethe's, das Klingemann damals vom Dichter erhalten haben soll, ist, wie Zarncke vermuthet, in Wirklichkeit nichts anderes als eine jener Glaspasten von Reinhardt in Berlin, die Goethe häufiger verschenkte und die jetzt von manchen Besitzern fälschlich für geschnittene Steine gehalten werden.

Mit den Braunschweiger Faustaufführungen war die Bahn gebrochen; schon am 8. Juni wurde in Hannover eine Aufführung nach Klingemann's Einrichtung veranstaltet und bald darauf wurde der 80. Geburtstag des Dichters (28. August 1829) für mehrere Bühnenvorstände ein Anlass, dem Beispiel Braunschweigs zu folgen. Es geschah dies in Dresden, Leipzig, Weimar und Frankfurt a. Main.

Die Dresdener Aufführung beansprucht unser Interesse vor allem deshalb, weil Tieck es war, der dort als Dramaturg das Unternehmen leitete, und es ist leicht begreiflich, dass die Theaterfreunde gerade seiner Bühnenbearbeitung mit besonders gespannter Erwartung entgegensahen. Gewiss konnte kein anderer sich der vollen Bedeutung der Aufgabe so bewusst sein, wie er, der früher als dramatischer Dichter so oft die practischen Erfordernisse der Bühne als eine lästige Fessel des freien Gedankenspiels abgeworfen hatte und jetzt als Dramaturg eben diese Erfordernisse wahren musste. Er ist darüber ohne Zweifel lange mit sich selber zu Rath gegangen; in dem Prolog, welcher der Aufführung voranging, fragt er:

> Darf dies Gerüst mit Mängeln, Fehlern, Schwächen
> Sich dieses starken Riesenwerks ermächt'gen?

und deutet dann an, dass er die Feststimmung benutzen wolle, ein Wagniss zu unternehmen, welches sonst vielleicht unterblieben wäre:

> . . . heut vor achtzig Jahren ward geboren
> Der Sangesfürst, dess Siegeswagen
> Ihn ruhmgekrönt durch jedes Land getragen:
> Und dass auch wir ihm huld'gen und ihm danken,
> Drum öffnen heut zum Wagstück sich die Schranken.
> Dass Ihr, Verehrte, heut sein liebend denket,
> Drum wird herein in enge Bahn gelenket

Der Katarakt, dess Donnerstimmen sonst wohl nirgends tönten:
Wie wir so ehren möchten ihn, den Ruhmgekrönten,
So adeln wir uns alle, auch die ungeschmückten Hallen
(Wo wohl zuweilen schwache Lieder schallen)
Dass wir an diesem Feiertag es wagen,
Das Riesenbild herein zu tragen.

Wie er nun im einzelnen seine Aufgabe löste, darüber sind wir durch die ausführliche Kritik Philippi's im Dresdener Mercur (1829 Nr. 106 ff) unterrichtet. Danach ist vor allem die Art zu loben, wie Tieck die unbedingt nöthigen Kürzungen vornahm. Manche Kürzungen zeigen allerdings, dass er auf übertriebene moralische und religiöse Prüderie Rücksicht nehmen musste; so musste das Lied des Mephistopheles vor Gretchens Thüre wegfallen, so musste auch einiges in der Erzählung von dem für Gretchen bestimmten Schmuck, den der Pfaffe mitnahm, unterdrückt werden, ja sogar Faust's Bibelerklärung wurde gestrichen. Wenn Tieck jedoch aus dem grossen Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles die Wette ausliess, so ist das nur zu billigen; er that dies ohne Zweifel in der Absicht die Gedanken des Lesers möglich wenig über die Gretchentragödie hinauszuführen. Die Einrichtung der Aufführung wird selbst von dem strengen Kritiker im Mercur gerühmt, mit besonderem Lobe bedenkt er »die Einsicht und Geschicklichkeit, mit welcher das infernalische Tosen und Treiben der Walpurgisnacht eingefügt war, es bildete einen überaus zweckmässigen Uebergang und war von ergreifender Wirkung«. Leider gibt alsdann der Berichterstatter keine detaillirte Angaben über die Durchführung dieser Scene; es scheint, dass dieselbe nur in einem flüchtig vorüberhuschenden Bilde vorgeführt wurde. In der Folgezeit ist es jedenfalls nicht gelungen, die Walpurgisnacht auf der Bühne einzubürgern.

Unter den Schauspielern fand Carl Devrient so reichliches Lob, wie es sonst nicht oft einem Darsteller des Faust zu Theil wurde; Julie Gley (bekannter unter ihrem späteren Namen Julie Rettich), eröffnet die Reihe der berühmten Gretchen-Darstellerinnen, die Darstellerin der Martha, Frau Werdy, in den guten Traditionen des Weimarer Theaters herangebildet, wird wegen ihres discreten Spiels gerühmt.

Nach Tiecks Einrichtung wurde der Faust zur Feier von Goethe's Geburtstag auch in Leipzig gegeben, wo freilich die Hauptrollen nicht durch so hervorragende Künstler vertreten waren, wie in Dresden, wo aber doch die Aufführung unter der festlich gestimmten Zuschauermenge den schönsten, tiefsten Eindruck hinterliess. Dass auch der Dichter über diese Aufführungen eine innige Freude empfand, geht aus seinen Briefen an den Leipziger Freund Rochlitz hervor, während sein Brief an Tieck selber mehr in allgemein gehaltenen Versicherungen der Freundschaft und Achtung sich bewegt. Ein in Golddruck auf Atlas abgezogenes Exemplar des Leipziger Theaterzettels wurde von der Direction an Goethe übersandt; es wird jetzt im Berliner Panopticum gezeigt. Manche Stellen, die von demonstrativem Beifall begleitet wurden, gaben den Behörden Anlass, einzuschreiten und die Wiederholungen für einige Zeit zu verbieten; in Rücksicht darauf hat Goethe an Rochlitz geschrieben: »Aus der Aufführung in Leipzig geht die alte Wahrheit, man solle den Teufel nicht an die Wand malen, aufs deutlichste hervor«[1].

---

[1] Ueber diese Begebenheiten soll nach Uhde (Das Stadttheater in Hamburg, Stuttgart 1879, S. 50) in der Zeitschrift: Das Inland 1829 Nr. 258 ein ausführlicher Bericht enthalten sein; auch Schröder's Humoresken (Band I) müssen nach Mehring (Deutsche Bühnengenossenschaft Jahrg. VIII, Nr. 4) einige hierher gehörige Angaben enthalten.

Vor allem aber muss die Festvorstellung des Faust in Weimar unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Goethe's Antheil an den Inscenirungsarbeiten hat man lange Zeit unterschätzt. Eduard Genast berichtet darüber, Goethe habe sich um die Bühnenbearbeitung nicht weiter gekümmert, als dass er sich mit der Klingemann'schen einverstanden erklärt und Riemer'n Machtvollkommenheit zu einigen Abänderungen übertragen habe. Aber auch Goethe selber war bemüht, sein Interesse an der ganzen Angelegenheit zu verbergen. An Zelter schrieb er am 29. März 1829: »Meinen Faust wollen sie auch geben, dabei verhalt' ich mich aber passiv, um nicht zu sagen leidend«; und an Rochlitz schrieb er am 29. September: »Bei meiner vieljährigen Theaterverwaltung habe ich eine solche oft verlangte, ja dringend geforderte Vorstellung niemals begünstigt und sie auch jetzt hier am Orte nur geschehen lassen«. Diese Angabe ist, wie wir wissen, unrichtig; es ist offenbar, dass Goethe die geflissentliche Zurückhaltung von den Angelegenheiten der Bühne, die er in seiner letzten Lebenszeit bewahrte, wenigstens äusserlich aufrecht zu erhalten suchte und den tiefen Antheil, den er an den Weimarer Faustaufführungen nahm, den auswärtigen Freunden gegenüber nicht gerne eingestand. Ohne Zweifel hat Goethe das Unternehmen schon von seinen frühesten Stadien an mit thätigem Antheil begleitet. Nach La Roche's Bericht soll der Plan schon im Winter 1828—29 vom Kanzler Müller, Riemer und Eckermann erwogen worden sein[1]. Goethe hat sich nach diesem Bericht erst

[1] Ueber La Roche's damalige Weimarer Erlebnisse sind neben den in neuerer Zeit viel besprochenen Mittheilungen in der Einleitung zu Schröer's Faustausgabe auch die Angaben in Eduard Mautner's Schrift »Carl La Roche« (Wien 1872) zu berücksichtigen.

allmählich mit dem Gedanken vertraut gemacht, meinte aber doch schliesslich, »wenn man den Faust durchaus zur Darstellung bringen will, so soll er mindestens nicht so zur Darstellung kommen, wie sie sich ihn etwa denken sondern so, wie ich ihn haben will«.

Dass Goethe gleich von vornherein selbst die Einzelheiten der Inscenirung in Erwägung zog, können wir aus einem Brief an den Maler Wilhelm Zahn vom 12. Dezember 1828 vermuthen, in welchem er nähere Auskunft über die Maschine verlangt, vermittelst deren die Erdgeist-Erscheinung bei den Radziwill'schen Aufführungen dargestellt wurde; man hatte nämlich gerade hierauf, wie aus der Correspondenz Brühl's mit Goethe hervorgeht, in Berlin eine ganz besondere Sorgfalt verwendet. Klingemann's Bericht über den Erfolg der Braunschweiger Aufführung hat dann auch noch auf den Goethe'schen Kreis ermuthigend eingewirkt. Gegen Ende Januar und Anfang Februar 1829 wurden nun die Einzelheiten der Rollenvertheilung geordnet; für die Darstellung des Mephistopheles wurde gleich von vornherein La Roche ausersehen. Jetzt versammelte Goethe auch die Schauspieler um sich, um die Dichtung vor ihnen zu recitiren; La Roche ist noch voll von dem Eindruck dieser Vorlesung. Der eigenthümlichen Art, wie Goethe die früheren und die späteren Partien der Faust-Rolle auseinanderhielt, haben wir bereits früher gedacht. Besonderen Eifer verwendete er auf die Einstudirung der Mephistopheles-Rolle, so dass La Roche wiederholt bemerkt hat: »In der Rolle des Mephistopheles, wie ich sie gebe, ist jede Geberde, jeder Schritt, jede Grimasse, jedes Wort von Goethe, an der ganzen Rolle ist nicht soviel mein Eigenthum als Platz hat unter dem Nagel«. Im übrigen hat Goethe sich nicht mit der Einstudirung der Rollen befasst, sondern nur durch Eckermann einzelne Winke geben lassen. Um die Bühneneinrichtung hat er

sich, nachdem die Einstudirung einmal im Gange war, auch nicht mehr gekümmert; er beschränkte sich darauf, anzugeben, wie er sich die Scenenfolge dachte und was er melodramatisch wünschte; alles übrige überliess er den jüngeren Freunden, die sich jedoch ohne Zweifel für ihre Arbeit bei ihm Raths erholten. Dem Componisten Eberwein übergab er zwei Chorgesänge; einen Gesang der Geister, der die Unterzeichnung des Vertrags begleiten sollte, und einen Schlusschor der Engel. Ueber beide Gesänge ist mir nichts näheres bekannt. Der Geisterchor könnte möglicherweise mit einem der schon früher für den Fürsten Radziwill gedichteten Chöre identisch sein. Die in Weimar beliebte Eintheilung in acht Acte ist wohl ohne sein Wissen vorgenommen worden; Eberwein[1] berichtet, als Goethe diese Eintheilung auf dem Theaterzettel gewahrte, habe er ausgerufen: »Na, Die haben Courage!« — Der Aufführung hat Goethe selber nicht beigewohnt.

Die 80jährige Geburtsfeier Goethe's, die eine glänzende Schaar von Festgenossen in Weimar versammelte, ist schon häufig geschildert worden; die Festvorstellung des Faust erregte besonders hohe Erwartungen und mehrere hervorragende Männer, über deren Weimarer Erlebnisse wir ausführlich unterrichtet sind, der Franzose David, die Polen Mickiewicz und Odoniec, wohnten dieser Vorstellung bei; Odoniec beschränkt sich indess darauf, die Eindrücke, die die Festaufführung in ihm persönlich wachrief, zu schildern; Holtei hat über den Verlauf der Vorstellung ausführlichen Bericht erstattet und aus seinen Mittheilungen blickt ziemlich deutlich der Aerger über die ungnädige Aufnahme seines früheren Inscenirungsversuches hindurch.

---

[1] In dem oben bereits citirten Aufsatz in der Europa, der auch noch manche interessanten Notizen über die erste Weimarer Aufführung enthält.

Manche seiner Ausstellungen sind freilich begründet und lassen sich mit dem, was wir sonst über die Tendenzen des Weimarer Theaters wissen, wohl vereinigen. Vor allem beklagt er, dass die erste Wagnerscene ausfiel; Goethe hatte also an seiner früheren Idee festgehalten, den Studirzimmerscenen den Character eines Monodramas zu verleihen. Manche Aenderungen, die bestimmt waren, zarte Ohren zu schonen, mussten allerdings einen wunderlichen Eindruck machen, so hiess es im Rattenlied anstatt »hat sich ein Ränzlein angemäst't als wie der Doctor Luther« — »das macht das gute Futter«; anstatt: »als hätte sie Lieb im Leibe« wurde gesungen: »als plagten sie Liebesschmerzen«. Selbst »die Hand die Samstags noch den Besen führt« fand keine Gnade. Von Zusätzen hören wir nichts; Holtei sagt: »Es war nichts *gethan,* sondern nur *gestrichen*«.

Mit dem Darsteller des Faust ist Holtei ganz unzufrieden. Die Rolle war dem Schauspieler Durand zugefallen, der, wie Eduard Devrient sagt, »die Erinnerung an die grosse Weimar'sche Periode in seiner kühlen Weise vertrat« und dieser Characteristik entspricht es auch vollständig, wenn Holtei meint: »dem schärfsten Kritiker hätte es schwer fallen sollen, ihn des kleinsten Verstosses, des geringsten Gedächtnissfehlers, des leisesten falschen Accents zu zeihen. Auch sah er stattlich aus, benahm sich zweckmässig, figurirte geschickt, kurz, es liess sich eigentlich gar nichts gegen ihn einwenden. Nur dass er von Anfang bis zu Ende der rechtschaffene, tadellose Philister blieb, dem es geradezu eine Pferdearbeit schien, einigermassen glaublich zu machen, er wäre Goethe's Faust«. Mit hoher Befriedigung äussert er sich dagegen über La Roche, er meint mit Recht, diese Rolle mit ihrem sublimen, rein geistigen Inhalt könne nur in der ironischen, cavaliermässigen Auffassung zur Darstellung kommen, die

ja auch bereits Klingemann anempfohlen hatte und die also unter Goethe's persönlicher Anleitung auch La Roche sich aneignete, dessen ganzem Naturell sie so durchaus angemessen sein musste. Bei Besetzung der Rolle Gretchens hatten Goethe und Eckermann anfänglich an Auguste Kladzig, die spätere Gemahlin La Roche's gedacht; die Rolle wurde indess nachher der Schauspielerin Lortzing übertragen, die Holtei mit gleichem Lobe wie den Darsteller des Mephistopheles bedenkt. Auguste Kladzig spielte den Schüler, der auch in Leipzig von einer Dame gegeben worden war.

Auch in Goethe's Vaterstadt wurde sein Geburtstag durch Darstellung einiger Scenen aus dem Faust festlich begangen. Die Besetzung der Rollen, sowie die Ausstattung waren des hohen Anlasses durchaus würdig. Faust wurde von Ferdinand Löwe, Mephistopheles von Weidner, Gretchen von Caroline Lindner dargestellt. Besonders gerühmt wird der bunte lebendige Eindruck des Osterspaziergangs; eine sinnige Beziehung auf die Stätte, wo die Dichtung erwuchs, war dadurch gegeben, dass die Decoration einen Ausblick auf Frankfurt darbot. Marianne Willemer, die zwar nicht der Vorstellung am Festtage selbst, wohl aber einer bald darauf stattfindenden Wiederholung beiwohnte, hat darüber an Goethe Bericht erstattet und sich im ganzen befriedigt geäussert; über Faust und Gretchen freilich lautet ihr kurzes Urtheil: »Wer darf sie spielen und sagen: das sind sie!«

Nach dem Erfolg dieser Festvorstellungen konnte die Darstellung des Faust gar nicht mehr als ein besonders kühnes Wagniss erscheinen, nach wenigen Jahren hatte er in fast allen grösseren Städten die Bretter beschritten. Noch im Jahre 1829, am 13. November, fand in Magdeburg eine Vorstellung statt; Heinrich Marr als Gast gab

den Mephistopheles[1]. Am 12. April 1830 folgte München, am 29. Juni 1831 Hamburg, wo gleichfalls Heinrich Marr und mit ihm Eduard Schütz, der Braunschweiger Darsteller des Faust, gastirte. Am 2. März 1832 wurde der Faust in Stuttgart nach einer neuen Einrichtung von Seydelmann aufgeführt; Seydelmann selber gab den Mephistopheles, Gretchen wurde von Luise Schmidt dargestellt, die noch jetzt bei den Stuttgarter Faustaufführungen als Martha mitwirkt. Noch in demselben Jahre folgte Königsberg (den 17. Mai) und Wien (den 24. Mai zur Todtenfeier Goethe's), wo jedoch nur einige ausgewählte Scenen nach einem Arrangement von Schreyvogel zur Darstellung kamen; 1834 Mannheim und Cassel. Berlin ist die letzte in der Reihe der deutschen Großstädte, in denen Faust die Bühne betrat; doch hatte dort gleich die erste, glänzend ausgestattete Aufführung (15. Mai 1838) mit Grua als Faust, Seydelmann als Mephistopheles, Charlotte von Hagn als Gretchen den durchgreifendsten, nachhaltigsten Erfolg. Ueber Grua lauten allerdings die Urtheile der Kritiker sehr verschieden; es ist ihm so wenig wie andern Darstellern des Faust gelungen, unbestrittenen Beifall zu erringen. Auch die Städte, in denen früher nur einzelne Scenen dargestellt worden waren, entschlossen sich bald zur Aufführung des ganzen ersten Theiles; Wien allerdings erst 1839; dort hatte Deinhardstein ein eigenes Arrangement entworfen. Der Erfolg war freilich nicht allenthalben ein völlig durchschlagender; immerhin zeigte sich aber sehr bald, dass die Faustaufführungen mehr waren als blose Experimente, die man allenfalls vor einer günstig voreingenommenen Festversammlung wagen könne.

---

[1] In Mehrings Tabelle wird ausserdem auch noch eine Aufführung in Bremen »1829 oder 1830« erwähnt.

Die Bühneneinrichtungen waren, wie aus dieser Zusammenstellung hervorgeht, sehr mannigfaltig, zu den Einrichtungen von Tieck, Klingemann, Seydelmann, Eckermann, traten später noch andere hinzu, die dann noch vielfach modificirt und mit einander verschmolzen wurden. Auch von den Faustmusiken ist es keiner gelungen, die Oberhand zu behalten. Es haben sich indess einige leitende Gesichtspunkte an allen Bühnen übereinstimmend mehr und mehr herausgebildet. Namentlich wurde es feststehende Praxis, die zur bühnengerechten Zusammenziehung nöthigen Auslassungen vor allem in den ersten Partien der Dichtung vorzunehmen und bei Aufführungen des ersten Theiles allein die Gretchentragödie mit möglichster Entschiedenheit als den Hauptbestandtheil hervortreten zu lassen. Die erste Wagnerscene hat man indess mit Recht trotz dem Beispiel Weimars allgemein beibehalten, eine Ausnahme bildet hierin, so viel ich weiss, nur die erste Hamburger Aufführung. Von den späteren Scenen entschloss man sich am leichtesten, die am Brunnen zwischen Gretchen und Lieschen fallen zu lassen, im Uebrigen hat man die scenischen Angaben des Dichters respectirt und Zusammenziehungen nur selten vorgenommen; die beiden kurzen lyrischen Monologe Gretchens hat man allerdings gewöhnlich so eingerichtet, dass auf den Monolog am Spinnrocken die zweite Gartenscene, auf den Monolog vor dem Standbild der *mater dolorosa* die Scene zwischen Faust, Mephistopheles und Valentin ohne Decorationswechsel folgte. Ebenso liess man in der ersten Gartenscene den vom Dichter vorgeschriebenen Ortswechsel unberücksichtigt; der Theil der Scene, der eigentlich im Gartenhaus spielen sollte, wurde in's Freie verlegt. Die Versuche, das Vorspiel und die Walpurgisnacht auf die Bühne zu bringen, blieben ganz vereinzelt. Der Prolog im Himmel wurde, wie Hermann Uhde angiebt, zum ersten

Male im Herbst 1856 in Bremen mit aufgeführt, jedoch ist abgesehen von den Schwierigkeiten der Inscenirung die Darstellung dieser Scene bei einer Aufführung des blosen ersten Theiles eher störend und so fand das Beispiel Bremens wenig Anklang. Uebrigens war die Ausstattung gewöhnlich eine sehr kärgliche; man dispensirte sich ja gerade bei classischen Stücken mit besonders leichtem Herzen von der Pflicht, durch eine würdige Inscenirung der Phantasie zu Hülfe zu kommen und der Faust hatte unter dieser Vernachlässigung vielleicht am meisten zu leiden.

Auch für die Auffassung der Hauptrollen entwickelte sich mehr und mehr eine feste Tradition; durch die Leistungen hervorragender Schauspieler, zugleich durch Schöpfungen der bildenden Kunst kam es dahin, dass sich für jede Person ein scharf und bestimmt ausgeprägter Typus herausbildete, unter welchem die Gestalten der Dichtung jedem Deutschen geläufig sind, bis in die Einzelheiten der Kleidung, der Haar- und Barttracht. Die Partien Gretchens und des Mephistopheles waren bald als die höchsten, dankbarsten Aufgaben anerkannt, welche die deutsche Kunst den Fächern der Liebhaberinnen und der Charakterdarsteller zu gewähren vermag. Vor allem Gretchen, die einzige Person des Dramas, bei der uns überzeugend und dramatisch lebenswahr gezeigt wird, wie die dargestellten Begebenheiten auf die Geschicke und auf den Seelenzustand umgestaltend einwirken. Julie Rettich, Charlotte von Hagn, Marie Seebach sind die grossen Vorbilder für die Darstellerinnen dieser Rolle geworden. In Bezug auf die Darstellung des Mephistopheles hat die von Goethe selbst sanctionirte und von La Roche auch weiterhin am erfolgreichsten vertretene Auffassung nicht sogleich unbestrittene Geltung erlangt; es trat ihr Seydelmann entgegen, der mehr die unheimliche, teuflisch-dämonische Seite der Rolle hervorkehrte, und die Debatten über

die Berechtigung dieser Auffassung haben denn auch seiner Zeit viel Staub aufgewirbelt. Dann hat es ohne Zweifel auch zur Verbreitung des Stückes auf der Bühne mit beigetragen, dass die gerade im Faust so überaus dankbaren Nebenrollen den Schauspielern eine solche Fülle von lohnenden Aufgaben darboten. Eben dadurch, dass Goethe die einzelnen Scenen schuf, ohne ihre Stellung im *Ganzen* im Auge zu behalten, ist es gekommen, dass sich keine Nebenpersonen durch das ganze Stück hindurchziehen, die lediglich zur Vermittelung der Handlung und zur Folie für die Hauptrollen dienen; die Nebenpersonen haben vielmehr sämmtlich einen episodenhaften Charakter; sie sind scharf umrissen, vom Dichter mit voller Liebe dargestellt; so lange sie auf der Bühne stehen, nehmen sie unser Interesse fast in gleichem Maaße wie die Hauptpersonen in Anspruch. Die Auffassung dieser Nebenrollen kann kaum zu grossen Meinungsverschiedenheiten Anlass geben. Die Darstellung der Rolle des Schülers durch eine Dame ist mit Recht nicht üblich geworden. Der nachahmungswerthe Versuch, die Hexe durch einen Komiker darstellen zu lassen, rührt, soviel ich weiss, von Otto Devrient her. Nur die kleine Rolle des bösen Geistes hat Controversen hervorgerufen, auf die wir natürlich hier nicht näher eingehen können. Dass die Worte des bösen Geistes in einen Monolog Gretchens verwandelt werden, steht natürlich mit den Absichten des Dichters in directem Widerspruch, dass man sie dem Mephistopheles in den Mund legt, mag als Auskunftsmittel bei einem beschränkten Personal hingehen; auf dem ersten Braunschweiger und Weimarer Theaterzettel figurirt der böse Geist als eine eigene Persönlichkeit. Die Deduction Rötscher's, wonach die Worte des bösen Geistes von einer Frau gesprochen werden müssten, hat auch an mehreren Bühnen Beachtung gefunden.

Die undankbarste Aufgabe blieb nach wie vor die Titelrolle; die deutsche Bühne hat noch keinen Künstler hervorgebracht, der gerade in dieser Rolle eine besondere Berühmtheit erlangt hätte. Die Schwierigkeiten, die bereits bei der Entstehungsgeschichte des Faust zu erwähnen waren: der jähe Abstand zwischen den Scenen der ersten und der zweiten Hälfte, ferner die naheliegende Versuchung, in den Declamationston zu verfallen, das alles reicht zur Erklärung nicht aus, auch der Umstand darf nicht als Grund angegeben werden, dass manche Schauspieler die geistige Kraft, die reiche und gründliche Bildung nicht besitzen, die erforderlich ist, um in den Gedankeninhalt der Rolle einzudringen, denn selbst Anschütz hat den Faust nicht zu seinen hervorragenden Aufgaben gezählt[1], und auch von den Schauspielern, die sonst durch ihre ganze geistige Richtung befähigt waren, reifeere Liebhaber und Gedankenhelden wie z. B. Tasso und Hamlet darzustellen, vermochte es keiner als Faustdarsteller eine vorbildliche Bedeutung zu erlangen. Der Hauptgrund für diesen auffallenden Umstand bleibt, wie bereits Schröer treffend bemerkt hat, dass Faust auch vor Goethe's Geist nicht gegenständlich geworden ist, dass er vielmehr im Namen Faust sein eigenes Innere ausströmte, ohne je sich selbst darstellen zu wollen.

Doch darin lag ebensowenig wie in den früher bereits angeführten Schwierigkeiten ein Hinderniss für die Bühnenwirkung des Ganzen; der Erfolg hat vielmehr dem Director und der lustigen Person Recht gegeben. Die Kritik,

---

[1] Ueber die Darstellung des Faust durch Pius Alexander Wolf bei den Radziwill-Aufführungen ist mir nichts näheres bekannt; Zelter fasst sich darüber sehr kurz und wir können wohl vermuthen, dass er ausführlicher berichtet haben würde, wenn er von Wolfs Leistung einen tieferen Eindruck empfangen hätte.

die in der ersten Zeit dem *Dichter* manche Argumente entlehnte und sich gegen die Inscenirungsversuche vielfach sceptisch und ablehnend verhielt, konnte doch auf die Dauer ihren Standpunkt nicht aufrecht erhalten; das große Publicum, das sich dem Eindruck der Aufführung unbefangen hingab, fühlte sich erhoben und durch den gewaltigen tragischen Abschluss erschüttert; es liess sich, von dem Eindruck der populären Scenen beherrscht, auch die Vorführung der untheatralischen Partieen gefallen, soweit sie zur Aufrechterhaltung des Zusammenhangs nöthig sind. Und so musste denn auch bald die Kritik mit der Einreihung des Faust in's classische Repertoir als mit einer vollzogenen Thatsache rechnen.

III.

Wenden wir uns nunmehr zur Bühnengeschichte des zweiten Theiles.

Bekanntlich liess Goethe die Dichtung nach Schiller's Tode lange Jahre hindurch ruhen; erst im höchsten Greisenalter vollendete er, durch Eckermann's Zuspruch bewogen, den zweiten Theil, von welchem bis dahin nur einzelne Bruchstücke völlig ausgearbeitet vorlagen. Zuerst hat er die »classisch-romantische Phantasmagorie« Helena abgeschlossen, welche in dem vollständigen zweiten Theile den dritten Act bildet (1826) und nahm nunmehr sogleich der Bühne gegenüber eine völlig andere Stellung ein als in den zuletzt entstandenen Partien des ersten Theiles. Er hatte nun von vornherein, während er am Gedichte schuf, auch die Aufführung im Auge. Schon im September 1826 hat er, wie aus seinem Tagebuch hervorgeht, mit Eckermann die Aufführbarkeit der Helena besprochen, im Januar 1827 haben beide über dasselbe Thema abermals eine eingehende Unterredung geführt, über welche Eckermann Bericht erstattet. Goethe sagt da selber: »Alles ist sinnlich und wird, auf dem Theater gedacht, jedem gut in die Augen fallen.« Er betont es auch ausdrücklich, dass selbst diejenigen Zuschauer, welche in den Geist der Dichtung nicht einzudringen vermöchten, dennoch sich an

den bunten, farbenprächtigen Bildern, die er vor ihnen entrolle, erfreuen könnten: »Wenn es nur so ist, dass die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; den Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und andern Dingen der Fall ist«. Man sieht also, dass Goethe ganz anders gedacht hat, als viele Kritiker, die sich in unserer Zeit über die Aufführungen des zweiten Theiles vernehmen liessen und die, *plus royalistes que le roi*, der grossen Menge die von Goethe bereitwillig zugestandene »Freude an der Erscheinung« nicht gönnen wollten.

Grosses Gewicht legte Goethe wie im ersten Theile, so auch hier auf die musicalische Begleitung, ja er wollte die ganze zweite Hälfte des dritten Actes als Oper behandelt wissen. Zum Componisten wünschte er sich »einen, der wie Meyerbeer lange in Italien gelebt hat, so dass er seine deutsche Natur mit der italienischen Art und Weise verbinde«. Freilich musste er dann auch eine Forderung stellen, die nicht ohne bedeutende Abschwächung der Bühnenwirkung erfüllbar wäre; die Rolle der Helena sollte nämlich nach Goethe's Meinung in der ersten Hälfte des Actes von einer Tragödin, in der zweiten von einer Sängerin dargestellt werden. Ebenso hat Goethe bei den Scenen, die er nach Beendigung des dritten Actes in Angriff nahm, bei den Scenen am Kaiserlichen Hofe und den Scenen in Faust's Studirzimmer die Rücksicht auf die Bühnenerscheinung nicht vernachlässigt; über die Art wie einzelne Inscenirungs - Schwierigkeiten zu heben seien, z. B. die Vorführung des Homunculus und die Vorführung des Elephanten im Maskenzuge, hat er sich selbst gegen Eckermann geäussert. Der Dichter entrollt vor uns, wie im dritten Acte, so auch hier Bilder voll bunter Mannigfaltigkeit und ergreifender Wirkung. Ein Hinderniss für die Aufführung bildet jedoch hier wie in den untheatrali-

schen Scenen des ersten Theiles mehrmals der Umstand, dass Goethe die scenischen Anweisungen den auftretenden Personen in den Mund legt; wenn z. B. das plötzliche Ende des Geisterspuks am Kaiserlichen Hofe vom Astrologen mit den Worten begleitet wird:

> Was thust du Fauste! Fauste! — Mit Gewalt
> Fasst er sie an, schon trübt sich die Gestalt.
> Den Schlüssel kehrt er nach dem Jüngling zu,
> Berührt ihn! — Weh uns, Wehe! Nu! im Nu!

so erfährt dadurch die Handlung, die kaum eine Secunde währen darf, einen störenden Aufenthalt; dasselbe ist der Fall bei den Worten des Herolds, während der Festsaal in Flammen steht. Im ganzen sind aber die Schwierigkeiten doch nicht dadurch entstanden, dass Goethe die Bühnenwirkung aus den Augen verloren hätte, sondern dadurch, dass er wie an den Leser, so auch an den Maschinisten aussergewöhnliche Anforderungen stellte; Goethe meint auch selber einmal dem vertrauensseligen Eckermann gegenüber »es würde ein sehr grosses Theater erfordern und einen Regisseur, wie es deren nicht leicht gibt«.

Zuletzt hat Goethe die classische Walpurgisnacht, den vierten und den fünften Act vollendet; über die Bühnenwirkung dieser Theile hat er sich, soviel mir bekannt, nicht geäussert. In der classischen Walpurgisnacht ist ihm jedoch ohne Zweifel an vielen Stellen, z. B. in der Scene zwischen Faust und Chiron, der Bühnenhorizont entschwunden, dasselbe ist ohne Zweifel bei der Schlussscene des fünften Actes der Fall, deren Entstehungszeit nicht sicher feststeht. Die zuletzt entstandene Partie, der vierte Act, ist vielleicht derjenige Theil der Dichtung, welcher die geringsten technischen Schwierigkeiten bietet, doch zeigt auch kein Theil des Faust so sehr die abnehmende Gestaltungskraft des Dichters.

Eckermann, der wie es scheint, es sehr liebte, die neu entstandenen Partien sogleich auf ihre Bühnenwirkung hin zu prüfen, hat auch eine Theatereinrichtung des ersten Actes unternommen, noch ehe die ganze Dichtung vollendet war, in den Jahren 1830 und 1831. Zwischen den Monolog »Des Lebens Pulse schlagen frisch, lebendig« und den Beginn der Scenen am Kaiserlichen Hofe fügte er überflüssigerweise ein Gespräch zwischen Faust und Mephistopheles ein, in welchem die beiden sich zur Fahrt nach der Kaiserstadt entschliessen. Die Scene ist jetzt von Beaulieu-Marconnay in Band II. des Goethe-Jahrbuchs zum Abdruck gebracht worden. Eckermann setzte seine Bemühungen auch noch nach Goethe's Tode fort und gedachte in seiner Bearbeitung den zweiten Theil auf drei Theaterabende zu vertheilen. Im Jahre 1834 hatte er die erste Abtheilung unter dem Titel »Faust am Hofe des Kaisers« vollendet und übergab sie Eberwein zur Composition, der indess seinen Theil der Arbeit erst 1845 zu Ende brachte. Das Manuscript wurde an die Hoftheater zu Weimar, Berlin und Dresden, sowie an das Stadttheater in Hamburg verschickt, kam jedoch von allen vier Orten mit dem Bemerken zurück, dass es sich zur Darstellung nicht eigne. Der Wunsch, die Dichtung auf der Bühne vorgeführt zu sehen, konnte auch nicht wohl aufkommen zu einer Zeit, da der zweite Theil von der Kritik vielfach so ungünstig beurtheilt und von dem grossen Publicum fast gar nicht berücksichtigt wurde.

Vier Jahre später, bei der Feier von Goethe's hundertjährigem Geburtstage, erwarb sich jedoch Dresden den Ruhm, den zweiten Theil des Faust zuerst auf die Bühne zu bringen. Gutzkow, damals Dramaturg am Dresdener Hoftheater, unternahm es, Stücke des ersten, zweiten und dritten Actes unter dem Titel »der Raub der Helena« als besonderes Bühnenstück zu insceniren. Noch ehe die

Aufführung selbst stattfand, erschien im »Dresdener Anzeiger« (Nr. 230) ein kurzer Artikel, der höchst wahrscheinlich von Gutzkow selbst herrührt oder doch von ihm inspirirt ist, in welchem über die Bühnenbearbeitung Rechenschaft ertheilt wird. Wir ersehen daraus, dass Gutzkow auf eine ungemein wirkungsvolle Art die geeigneten Bestandtheile herauszugreifen und zu einem abgerundeten Ganzen zu vereinigen wusste. Zuerst führt er vor, wie Faust am Kaiserlichen Hofe die Geister des Paris und der Helena beschwört, wie er in dem Augenblick, da er Helena berühren will, betäubt zusammenbricht. Im Studirzimmer erwacht alsdann Faust, wie es in der Ankündigung heisst, »zu einem Erlebniss, das über Zeit und Raum hinwegschwebt. Bei Goethe wandert er wirklich nach Griechenland, in die alte Welt und Zeit. Die Bedingungen, die die Bühne stellt, machten hier eine Kürzung nothwendig, denn die Sphinxe und Drachen, die Nymphen und Gewässer konnten nicht redend eingeführt werden. Helena aber erscheint. Sie kehrt zurück von Troja, wird die Braut des deutschen Titanen. Mephistopheles will seinen Spuk lösen; er verkündet die Nähe des Menelaus, der sein Weib zum Opfer begehre. Faust hält aber seinen Besitz fest; er ruft die deutschen Mannen, ihm seine Königin zu schützen; Franke, Sachse, Normanne treten als Schutz für Argolis und Achaia auf; er träumt die süßeste Verschmelzung des Nordens und des Südens und entschlummert in Helena's Armen. Helena versinkt unter Blumen. Faust erwacht, er hat nichts in der Hand als ihre Gewänder. Diese werden Wolken und ziehen ihn empor. Wohin ihn Goethe noch führt, dahin kann ihm die Bühne nicht folgen, denn das Gedicht verliert sich in Allegorie und undarstellbare Symbolik. Im Studirzimmer Faustens suchen wir deshalb wieder irdischen Boden; Mephistopheles hat Faust in einer Vision, in einem Traume

das erleben lassen, was dauernd und gegen des Teufels Willen erlösend in ihm nachwirken wird. Das Leben ist ein Traum. Hier war der Traum ein Leben«.

Gutzkow hat also die Helena-Scenen aus dem vom Dichter geplanten Zusammenhange abgelöst, er hat den dritten Act, der ursprünglichen Absicht des Dichters gemäß, rein als classisch-romantische Phantasmagorie, als Zwischenspiel behandelt; dabei lässt er uns aber doch ahnen, welche Bedeutung das Zwischenspiel nach den Absichten des Dichters in Faust's Läuterungswege einnehmen soll. Ein Berichterstatter in der Leipziger Zeitung (wissenschaftliche Beilage 1881 Nr. 15) bestätigt denn auch, dass diese Bearbeitung bei dem gewählten Publicum, das sich aus Anlass der Goethefeier versammelt hatte, allgemeinsten Anklang fand, dass für die Feier des Goethefestes kaum etwas zweckentsprechenderes hätte erdacht werden können. Gutzkow beklagt es in den »Rückblicken« mit Recht, dass diese Bearbeitung bei andern Bühnen keine Berücksichtigung gefunden hat.

Nach einem weiteren Zwischenraume von fünf Jahren unternahm der Hamburger Literat Wollheim da Fonseca den ersten Versuch einer vollständigen Inscenirung des zweiten Theiles; in seiner Bearbeitung wurde er in Hamburg mit Erfolg aufgeführt und auch in Breslau, Leipzig, und Frankfurt wiederholt. Freilich musste der Bearbeiter unbarmherzige Streichungen vornehmen; der Mummenschanz und die classische Walpurgisnacht fielen ganz aus, die Himmelfahrt wurde bedeutend gekürzt. Schlimmer ist es noch, dass Wollheim mehr als nöthig von seinem eigenen hinzugethan hat, so einige Zeilen, nach welchen Helena als ein wieder aufgelebtes Gretchen erscheinen soll; dann hat er den Homunculus mit dem Euphorion zu einer Person verschmolzen und ihn dann zum Schluss als einen der seligen Knaben wieder auftreten lassen. Es kommt

also diesem Bearbeiter gar nicht darauf an, den Gedankengang der Dichtung, wie er Goethe vorschwebte, zum Ausdruck zu bringen; er thut, was Goethe den etwaigen französischen Bearbeitern liberal zugestanden hatte: »Sie werden das Stück, wie es ist, verderben, aber sie werden es zu ihren Zwecken klug gebrauchen und das ist alles, was man erwarten und wünschen kann«. Der Wollheim'sche Faust wurde denn auch, wie es scheint, von den meisten nur als ein interessantes Experiment aufgefasst, in welchem einige Bühneneffecte zur Anschauung gelangen sollten; es zeigt sich dies namentlich auch darin, dass er schon in Hamburg aufgeführt wurde, ohne dass der erste Theil vorangegangen wäre.

Eine Aufführung des Eckermann-Eberwein'schen Faust in Weimar 1856 blieb im übrigen Deutschland ohne Nachfolge.

Ein allgemeines, nachhaltiges Interesse haben erst die Versuche Otto Devrient's erregt; nach seiner Bühnenbearbeitung wurde der erste und der zweite Theil des Faust zuerst im November 1875 in Weimar aufgeführt. Während die früheren Dramaturgen grösstentheils nur deshalb ihre Inscenirungsversuche unternahmen, um die zahlreichen effectvollen Einzelheiten in der grossen, untheatralischen Dichtung nicht umkommen zu lassen, ist Devrient der erste, der vor allem den Aufbau der Dichtung, den Entwicklungsgang des Helden möglichst klar und deutlich zur Anschauung bringen will; seine Absicht ist »mit pietätvoller Auslösung des grossen Planes, mit Hinweglassung von Zeitanspielungen und Coteriebeziehungen dem Publicum ein einfacheres und klareres Bild zu schaffen.« Der Dramaturg will also hier dem Commentator einen Theil seiner Arbeit abnehmen; die Aufführung soll uns den inneren Zusammenhang genauer erkennen lassen, als dies bei der Lectüre möglich ist. So ist auch sein Inscenirungs-

versuch gerade richtig gekommen zu einer Zeit, in welcher über die Einheit der Faustdichtung so viel debattirt wird und wie man auch über diese Einheit denken mag: die Consequenz, mit welcher Devrient in seiner Bearbeitung die Beziehung der einzelnen Theile auf das Ganze festzuhalten sucht, hat etwas Imponirendes.

Diesem Hauptzweck Devrient's soll auch die Bühneneintheilung dienen, welche gewöhnlich als das characteristischste Merkmal seiner Bearbeitung angeführt wird. Devrient theilt nämlich den Bühnenraum »nach Art der mittelalterlichen Mysterienbühne« in drei Etagen, die hintereinander emporsteigen und durch Treppen verbunden sind. Diese Etagen werden in den verschiedenen Scenen in der verschiedensten Weise verwerthet. Im Prolog im Himmel stellt die untere Etage die Hölle, die mittlere die Erde, die obere den Himmel vor; in der Helena-Scene am Kaiserlichen Hofe sitzen unten die Zuschauer des Geisterspiels, auf der mittleren Bühne, dem Treppenabsatz steht Faust, auf der oberen erscheinen Helena und Paris; in der Walpurgisnacht auf dem Brocken stellt die obere Bühne den Berggipfel dar, die mittlere und die untere den Abhang, auf welchen sich das höllische Treiben entwickelt; die Treppen sind in dieser Scene durch Felsstücke maskirt. In der Spaziergang - Scene bewegen sich die Gruppen gleichfalls zwischen der mittleren und unteren Bühne hin und her, die obere Bühne stellt das Dorf vor, wo sich die Bauern um die Linde versammeln. Im dritten Act finden wir die Strasse, das Haus Gretchens, den Brunnen, den Garten Martha's, das Bild der mater dolorosa, den Eingang zum Dom über den Bühnenraum vertheilt. In den Scenen, in welchen keine grosse Raumentfaltung erfordert wird, kann die mittlere und die obere Bühne mitsammt den Treppen durch eine den Hintergrund abschliessende Decoration verdeckt werden. Diese Ein-

theilung hat allerdings auch einen rein technischen Zweck; »die Mysterienbühne, die einem mittelalterlichen Bilde gleicht, welches das Nacheinander gleichzeitig auf die Leinwand zwingt, vermittelt am erträglichsten, was die moderne Bühnenaufführung in zahlreichen Verwandlungen dennoch nicht völlig zu regeln vermag«. Daneben hat Devrient aber mit seiner Bühneneintheilung noch einen andern Zweck verfolgt, den er freilich nur dunkel andeutet, wenn er sagt: »Es ergreift uns staunende Bewunderung, dass der uranfänglich ergriffene Grundgedanke, die grosse, symbolische Idee dieses Musterstückes eines Mysteriums im reinsten Sinne, trotz aller Kreuz- und Querzüge des Beiwerks so abgerundet sich vor uns darlegt«. Devrient gibt also der Dreitheilung der Bühne eine halb mystische Bedeutung; er will offenbar diese Gleichartigkeit der scenischen Einrichtung, die sich durch die ganze Bühnenbearbeitung hindurchzieht, als eine symbolische Veranschaulichung der Idee, die sich durch die ganze Dichtung gleichmäßig hindurchzieht oder hindurchziehen soll, betrachtet wissen; wie in Dante's göttlicher Comödie sollen stets in gleicher Weise wiederkehrende Aeußerlichkeiten andeuten, dass in dem Gedichte die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen von einem einheitlichen Geiste beherrscht ist. Dagegen ist nun einzuwenden, dass diese symbolische Beziehung, auch wenn sie deutlicher hervorträte, als dies in der Devrient'schen Bearbeitung der Fall ist, dennoch der Anschauungsweise des heutigen Publicums zu fern liegt; ausserdem ist auch durch neuere Untersuchungen festgestellt, dass die mittelalterliche Mysterienbühne in dieser Weise niemals und nirgends existirt hat, sondern lediglich auf einer sinnreichen, aber phantastischen und willkürlichen Combination Eduard Devrient's beruht.

Der grosse Antheil, den das Publicum an den Devrient'schen Faustaufführungen nahm, die im Jahre 1880

in Cöln und Berlin am Victoriatheater wiederholt wurden, ist noch in frischer Erinnerung; ohne Zweifel haben diese Aufführungen den Vortheil gehabt, dass dadurch das Interesse an der *ganzen* Dichtung in den weitesten Kreisen erregt wurde. Das neubelebte Interesse ist indess auch der Wollheim'schen Bearbeitung zu Gute gekommen, auf welche man in Riga (1878) in Berlin am Nationaltheater (1880) und in Dresden (1880) zurückgegriffen hat. An letzterem Orte hat der Regisseur Marks den Wollheim'schen Faust überarbeitet und ihn von willkürlichen Zuthaten gereinigt und in dieser Form wird Wollheim wohl auch seine Stellung neben Devrient behaupten können, da er sich nicht so weit wie dieser von der gewöhnlichen Bühnenpraxis entfernt und auch in manchen Einzelheiten mit grösserem Geschick verfahren ist. Namentlich darin, dass er die Scenen vor dem Palast des Menelaos nicht wie Devrient mit einem Decorationswechsel bei offener Scene direkt an das vorhergehende anschliesst, sondern mit ihnen einen neuen Act eröffnet; denn alsdann müssen diese Scenen gleich von vorn herein in weit höherem Maße den grossen, vornehmen Eindruck in uns wachrufen, den Schiller ihnen nachrühmt. Die Hannöver'sche Bearbeitung von H. Müller (1877), welche die Dichtung über vier Theaterabende vertheilt, hat sich bis jetzt noch nicht weiter verbreitet.

Ob sich der zweite Theil nun auch als Repertoirestück einbürgern wird, bleibt abzuwarten. Führt man den zweiten Theil *ohne den ersten Theil* auf, so wird das Experiment, wenn es nicht zu oft wiederholt wird, immer eine Schaar theils neugieriger, theils andächtiger Zuschauer versammeln. Die durch das Ganze zerstreuten einzelnen Scenen, die uns unmittelbar ergreifen und rühren, können uns entschädigen für den Mangel einer interessanten, spannenden Handlung, sowie für die Vorführung der vielen Scenen, die keine unmittelbare theatralische Wirkung auszuüben fähig sind oder die ab-

nehmende Gestaltungskraft des Dichters verrathen; auch die Musik und der bunte Wechsel der Decorationen tragen das ihrige dazu bei, uns über diese Partien hinwegzuhelfen. Die Aufführungen *des ganzen Faust* sind in Weimar mehrere Jahre hinter einander zur Osterzeit wiederholt worden nnd sie stehen in schönster Erinnerung bei allen den zahlreichen Verehrern der Dichtung, die dort zusammenströmten und im Verein mit Gleichgesinnten in der Erinnerung an den Dichter und sein grösstes Werk, erhebende, genussreiche Tage verbrachten; wenn aber einige in ihrer Begeisterung für die Weimarer Tage verkündigten, dass die Vorführung des ganzen Gedichts neue, tiefe Einblicke in den inneren Zusammenhang gewähre, so vermag ich das nicht zuzugeben. Schon bei der Lectüre müssen wir zweifeln, ob es dem Dichter gelungen ist, den Läuterungsweg des Helden uns im zweiten Theile ergreifend und überzeugend vorzuführen, bei der Aufführung wird uns nur noch deutlicher bewusst, dass dies nicht der Fall ist. Der Dichter will uns vorführen, wie durch die Ereignisse des dritten Actes in dem Helden die Richtung auf ein thätiges Leben erzeugt wird, wie sich in ihm eine neue Geistesrichtung lediglich dadurch entwickelt, dass er längere Zeit hindurch Eindrücke bestimmter Art in sich aufnimmt. Bei der Lectüre können wir uns noch eher darüber hinwegsetzen, wie wenig ein solcher Vorgang zur Darstellung innerhalb der dramatischen Kunstform geeignet ist, wenn wir Faust leibhaftig vor uns sehen, empfinden wir es in noch weit höherem Masse als einen Mangel, dass uns nicht seine Thaten, sondern nur seine Zustände vorgeführt werden. Ebenso verhält es sich mit den ersten Scenen des fünften Actes, die uns das Ergebniss der neuen Wendung in Faust's innerem Leben vorführen sollen: es kann uns unmöglich anschaulich vorgestellt werden, wie jemand fleissig ist; wir sehen nur, wie Faust in seinem sammtenen